

Kb  
黑龙江省艺术史志集成

# 资料汇编



黑龙江省艺术研究所编

1986

8



《中国戏曲志·黑龙江卷》

# 资 料 汇 编

(第三集)



《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部

一九八六年四月

# 目 录

---

## 综 合 史 料

### 宁安县戏曲活动概述

.....宁安县文化局编辑小组 (1)

海参崴戏曲活动概况..... 邢茂智 (8)

### 关于《海参崴戏曲活动概况》一文的补充

.....朱永贵 (14)

### 我所知道的早年哈埠业余戏曲活动

.....曹冠英 (15)

难忘的回忆 ..... 张玉超 (18)

双城皮影戏简史.....田国忠 吴德政 (23)

望奎县皮影艺术..... 韩世昌 (28)

望奎县剧场概述..... 刘连城 (60)

## 各地(市)《戏曲志》编纂条目选登

### 黑龙江省京剧团大事记(摘编)

.....张 刚 杨洪涛 张 明 (63)

## 黑龙江省评剧团大事记(摘编)

..... 黑龙江省评剧团史志办公室 (68)

## 黑龙江省京剧团演出剧目简介

..... 张 刚 杨洪涛 (73)

## 牡丹江市京剧团演出剧目简介.....赵俊德 (76)

## 黑龙江省评剧团演出剧目简介

..... 马兆禄 黄 斌 李登云 (80)

## 京剧《黑奴恨》的舞台美术设计.....林庆森 (86)

## 京剧《神秘的大佛》的舞台美术设计

..... 林庆森 (87)

## 鹤岗市豫剧团简史..... 谢星楼 (88)

## 李万春来哈演出轶事.....魏正元 (94)

## 戏曲谚语艺诀.....张 伟 (95)

## 张德发传略.....杨洪涛 (97)

## 方宝成传略.....张震南 (101)

## 陆凤山传略.....朱永贯 (104)

## 刘盛斌传略.....王少斌 马桂芝 (106)

## 傅益湘传略.....朱永贯 (107)

## 金香水传略.....李志敏 (109)

## 讲 话 选 登

保证质量 按时完成《中国戏曲志·黑龙江卷》的编写任务……………张连俊 (111)

认清形势 抓紧工作 努力完成《戏曲志》编纂任务……………李 晨 (118)

在实践中学习 在学习中求索  
——编纂《戏曲志》的几个问题……………陈 巍 (124)

## 编 稿 体 会

试谈剧日志的撰写……………袁文波 (130)

## 学 术 探 讨

一种特殊形态的艺术形式  
——兼谈“二人转”的归属问题……………陈 巍 (137)

## 考 证 论 述

“二人转”称谓之浅见……………郭 强 (144)

## 其 他

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部  
一九八五年工作纪事……………春 晖 (148)

照片选登……………双鸭山市文化局供稿 (封二、封三)

# 宁安县戏曲活动概述

宁安县文化局编辑小组

宁古塔文化开发较早，远在三千年前西周时期，这里就聚居着满族的先民肃慎，以及后来的挹娄、勿吉、靺鞨、女真等民族。在漫长岁月的艰辛劳动生活中，他们创造了本民族的优秀文化。

据文献记载，隋朝时就有了反映靺鞨族狩猎、战争生活的舞蹈。渤海时期的音乐、舞蹈是在继承靺鞨人祖先的歌舞基础上，吸收汉唐文化而发展起来的。渤海的“雅乐”、“踏跕”舞是渤海人独特的艺术。辽金时期，宁古塔为蒲芦毛朵部北境，女真的活动聚居地，后为金朝上京路辖区。女真人每逢喜庆，必歌必舞，以示庆贺。元朝时宁古塔为古洲（谷洲）之地，后为明时窝集部的中心。元时在春节常命民间男女混杂歌舞，形成了早期的东北大秧歌。明末清初，宁古塔为满族世居之地。在满族上层中间流行着一种“莽势舞”。在民间普遍流行着跳“萨满”、唱“神曲”的活动，都是祭天壤地、庆丰收、佑平安的歌舞。

清初宁古塔是满族的后方边陲重镇，又是流放区之一。随着汉族、回族的流入，商业渐渐兴隆。清政府又把大批明末遗臣、文人名士流放到宁古塔。他们带来了中原的典籍、经史、词典、歌舞、礼仪、习俗等，对宁古塔文化起了开发性的作用，丰富了满族固有的文化生活。

流役到宁古塔的文人名士，在宁古塔撰写了一些著作，记载

了宁古塔的山川、地輿、环境、物产、风土人情，歌颂了宁古塔军民征打“罗刹”、保卫边疆的战斗豪情。其中有方拱乾的《绝域纪略》、抗俄爱国诗人吴兆骞的《秋笳集》、吴振臣的《宁古塔纪略》、杨宾的《柳边纪略》、顺治十八年（1661年）因编刻《无声画》被流役到宁古塔的张缙彦所写的《宁古塔山水集》等宝贵的文史珍品。

据《柳边纪略》记载：“上元夜好事者辄扮秧歌。秧歌者以童子扮三四妇女，又三四人扮参军，各持尺许两圆木，嘎击相对舞，而扮一持伞灯卖膏药者前导，傍以锣鼓和之，舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。”（载于《宁安县志》四卷）这是旧式秧歌以男扮女在元宵节活动的情景。

康熙五年（1666年），宁古塔将军衙门迁到新城（即现在的宁安城）。这时宁古塔将军辖区为伯都讷（扶余）、阿拉楚喀（阿城）、珲春、依兰（三姓）。宁古塔为这一带政治、经济、文化中心。城内为将军衙门，东西南设三门，外城有东西大街，开店贸易。从此人烟稠密，客商络绎不绝。《东北流人开发史》附录中记载：“康熙五年，宁古塔旗亭戏馆无一不备，颇有华夏风景。”

《东北流人开发史》又记载：“张缙彦住东门外，板院墙，栽柳树数株，教歌伎数人。”据《宁安县志》记载，康熙十年，建沙兰关帝庙一座，庙前有戏楼。乾隆五年，山西人在城西门外建关帝庙一座，庙前有戏楼（1947年拆毁）。戏楼与北京颐和园戏楼相似。台上有上场门和下场门，上端有扇型小木匾，刻有“解颐”（上场门）、“醒迷”（下场门）。台口有大匾一块，蓝地金字“神听和平”。

乾隆二十二年，城东山神庙前有戏楼一座。这时期宁古塔已有了庙会的演出。嗣后，城内外各庙宇均在固定祭期搭草台唱戏。乾隆以前的演出剧种，已无法考证。西关帝庙戏楼后台粉刷

的墙上写着一些安排演出剧目的临时性水牌，没拆毁前字迹犹清，都是河北梆子剧目，如《杀狗》、《打金枝》、《牧羊圈》、《铡美案》、《五雷阵》。

同治十三年，胡子兴在兴隆街建了一座庆安茶园，以演戏为主，能容千余人。茶园内设有戏台，坐北向南。台口有木刻七字楹联，上联为“四八人千军万马”，下联是“五六步四海九州”。台前四排为方桌，后八排为条桌。楼座设包厢。早晚两场，戏以河北梆子为主。1912年，刘志济于南沟子兴建茶园一座，名为庆春茶园，外形、内部均与庆安茶园相同。这个茶园的戏班以京剧为主，也演出小型昆曲，如《打樱桃》、《单刀会》等。庆春茶园的演员阵容整齐，以演大型连台本戏为主，一演就是两三个月，如《三国演义》、《永庆升平》、《狸猫换太子》、《宏碧缘》、《铁公鸡》。主演为老生红净吕奉亭、旦角筱桂玉，小生筱文奎、筱武奎。庆安茶园著名演员为铁蝈蝈，演出《大烟叹》，站在凳子上唱，一唱四十分钟，嗓音响亮，夜里声传城南江边。

一九一六年五月，宁安城遭特大火灾。全城房屋烧毁四分之三、茶园也被焚毁。

一九一七年，胡姓子孙按原样就地修复残园，加铁瓦盖，周围换以砖墙，更名为“兴宁大舞台”。劝学所教育馆用商业集资买了大套戏箱，有帽箱、衣箱、旗包箱、把子箱等，名之为“官箱”，供流动戏班使用，略收租金，设专人保管。

失火后，宁安集市中心由城里（现百货大楼处）移至城后和尚坟（现人民医院后身），即今天的木器社范围内。集市有室内茶社两处、露天布棚茶摊十余处。茶社、布棚茶摊均有曲艺演出，如评书、鼓词、坠子、快书、琴书、相声等。

当时，宁安是从牡丹江上游到下游一带的水运中心。每逢解冻后，船楫木排来往频繁。夏季运瓜菜、秋天运粮食的船只在十五号船口停留。宁安商船都从十五号船口出发。十五号船口有饭



店、摊贩。船口西边江岸处有木制的能容三、四十人的小茶棚一座，演出蹦蹦，剧目为《马寡妇开店》、《老妈开唠》、《双锁山》等剧目。

宁安商业活跃。客商大都经绥芬河到海参崴进货，再经宁安发往汪清、敦化、延吉一带。去海参崴演出的演员回来，大部分到宁安停留演出，再去别处。如1917年至1928年期间，来宁安演出的演员有以《鬼断家私》、《全部火牛阵》、《取成都》为拿手剧目的汪派老生王洪涛，以《宝蟾送酒》、《游龙戏凤》为主要剧目的谭派文武老生刘竹友、花脸王宝奎。

1917年到1927年，兴宁大舞台以演出河北梆子、京剧为主，主要演员有王洪涛、刘竹友、筱金娃（梆子兼京剧小生、武生）、碧玉婵（京剧旦角）、花宝兰（梆子兼评戏）。每晚演出都是折子戏占主要地位，梆子、京剧合演。演出剧目有《游龙戏凤》，刘竹友扮正德皇帝，碧玉婵扮凤姐，还有《赵五娘》，刘竹友扮张太公，唱京剧，花宝兰扮演赵五娘，唱梆子。

1928年，评剧演员金灵芝到宁安。1929年，评剧演员筱兰芬到宁安。由此，形成了京、评、梆子“三大块”合演。《天河配》中筱兰芬扮织女，花宝兰扮牛郎，均唱评剧。演《天河配》时，真牛上台，连演十余天，轰动了全城。落子受到了劳动群众的欢迎。这一段时间，宁安戏曲舞台除演出梆子戏《红梅阁》等用火彩外，其它砌末很少用。

兴宁大舞台自修建以来，即成了当时各个学校集会讲演、民众业余演出的中心场所。业余戏曲演出活动从此也有了一个开端。

1912年以后，簪铺工人张俭利、电厂工人赵成国、钟表工人关庆吉组织梆子、京剧演唱活动，亲友有喜事必往祝贺。业余京剧爱好者的活动，由清唱发展到登台演出。郭占魁在西乘寺庙会演出的《铡美案》中扮演包拯，董若水在兴宁大舞台演出的《钓金

龟》中扮演康氏，教员那德福常到专业戏班参加文武场的演出和伴奏。

1938年，伪街公所修复兴宁大舞台，取消茶座，按影院布局设置座位，改为宁安剧场。原戏班迁到和尚坟市场，搭席棚售票演出。戏班演出以京剧、梆子为主。京剧占每天演出剧目的五分之四，梆子占五分之一。如有一天晚场剧目，第一齣为梆子老生王居伦演出的《五雷阵》，第二齣为京剧谭派老生高景演出的《别驾》，第三齣为京剧老生王宝奎演出的《问樵闹府》，第四齣为汪派老生王洪升（女）演出的《花子拾金》，第五齣轴戏为麒派老生顾曲君演出的《萧何月下追韩信》。麒派老生顾曲君以演出《追韩信》、《跑城》、《扫松》为著，汪派老生王洪升以演出《取成都》、《胡迪骂阎》、《张松献图》为著，旦角王文艳以演出《戏牡丹》、《乌龙院》、《尼姑思凡》为著，京剧武生筱月明以演出《落马湖》、《翠屏山》为著，总之是京剧、梆子同台。

宁安剧场修复后，1940年4月，评剧演员筱淑兰、碧连玉和京剧演员碧云凤（女武生）合作演出评剧《王少安赶船》、《女开店》、《珍珠衫》等。碧云凤演出拿手戏《伐子都》、《薛礼叹月》、《独木关》。他们又合作演出《真妃》，碧云凤扮演哥哥李殿甲，筱淑兰扮演妹妹。碧云凤唱京剧，筱淑兰唱评剧。

1941年，京剧演员舒云生来宁安，第一天演出《群英会》。舒云生扮鲁肃，碧云凤扮周瑜。同年六月，北京王光亭剧团来宁安。主演陈啸秋（旦角）演出《审头刺汤》，王光亭演出《一捧雪》、《红鬃烈马》，武生林世成演《夜奔》、《狮子楼》，丑角王成如演出《打面缸》，小生洪维良演出《虹霓关》。行当齐全，水平很高，各有独到之处。

1942年，刘合来，叶盛亭、娄少亭、陈艳君、刘长安来宁安演出。剧目为连台本戏《狸猫换太子》、《铁弓缘》。娄少亭被

观众誉为活陈琳。1942年4月，宁安戏曲剧团演出告一段落。

1944年，宁安县的业余京剧演员参加专业戏班，在西阁庙会演出《失空斩》，在剧场演出《坐宫》、《空城计》等剧目。

1945年12月，在政府民政科、教育科组织下，为给黑河归来的群众集资安家，宁安县的业余京剧演员参加募捐活动，演出京剧《打渔杀家》，《李陵碑》等。嗣后，业余京剧演员组成龙城剧社（后改为文化剧团）。

1947年春，张庚、马彦祥领导的东北鲁艺文工团来宁安演出。秧歌剧演遍宁安城乡。专业剧团开始把秧歌剧搬上戏曲舞台，演出了《白毛女》、《血泪仇》、《二流子转变》，也演出了《满江红》、《逼上梁山》等新编历史戏。

1952年3月，宁安县评剧团在政府领导下，取消了班主管理，改为集体小股子班。为配合宣传婚姻法，张丽华主演《小女婿》，连演百余场。王艳如主演《小二黑结婚》。李日楼、李立勇配合抗美援朝，演出《碧血丹心》和新编历史戏《黄巢》。

1952年4月，宁安县评剧团去牡丹江市演出。经双方政府协商、宁安县评剧团被牡丹江市接收，即今天的牡丹江市评剧团。

1952年4月至1957年10月，宁安县没有专业戏曲剧团。外来戏曲剧团到宁安演出的有佳木斯市京剧团、牡丹江市京剧团、牡丹江市评剧团，鸡西市京剧团，东宁县评剧团、延寿县评剧团、辽源市京剧团。其中辽源市京剧团演出的《铡美案》、《猎虎记》、《李闯王》、《还我台湾》等剧目，很受群众欢迎。

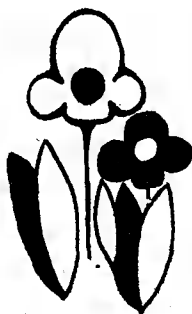
1953年至1957年，宁安县文化馆组建了一个业余京剧团。它曾在县城、温春等地售票演出，或到各地驻军慰问，以及进行街头演出。在没有专业剧团的情况下，他们满足了群众对戏曲演出的需要。该业余京剧团曾演出过《群英会》、《追韩信》、《打龙袍》、《打渔杀家》、《玉堂春》等三十余出传统戏。

1957年，宁安县政府与穆稜县政府协商，于11月7日接受了穆

棱县评剧团，正式建立了宁安县评剧团。1960年，宁安县评剧团被评为牡丹江市社会主义先进集体。1960年，宁安县评剧团创作人员曾创作演出过满族戏（塔剧）《黑妃》。

1962年以来，该团曾演出《清宫外史》、《康庄大道》、《山青水绿人人红》、《野火春风斗古城》、《红岩》、《黑奴恨》、《海岛女民兵》等一系列创作剧目和改编剧目。1978年，传统剧目得到解放，出现了传统戏演出高潮。《秦香莲》一剧连演17场。自1980年以来，宁安县评剧团改为评剧、话剧、歌舞、曲艺等多种形式的演出团体，满足群众多方面的要求。

（本文编辑 经百君）



## 海参崴戏曲活动概况

邓茂智

海参崴（俗称“崴子”），地处绥芬河口海湾东岸。古为满族先民肃慎及其后裔挹娄、勿吉、靺鞨、女真、满族的居住地，唐属渤海率宾府，金属恤品路，清为吉林珲春协领所辖。

咸丰十年（1860年），沙俄强迫清政府订立不平等的《中俄续增条约》，海参崴遂被沙俄割占。沙俄筑塞建港于此，名符拉迪沃斯托克，意为控制东方。

### （一）

海参崴自划属俄界后，由俄人收税设防，垦殖经营，逐渐变成一个东方开放口岸。咸丰界约，“永许吾民久居”，俄人虽建有孔司大街，秋林公司等新区，但华人居住区仍街市繁盛，人烟稠密，民风习俗一如既往。自东省铁路（1897——1903）与西伯利亚大铁路（1891——1916）全线通车后，海参崴畸形崛起，商旅云集，五方杂处，百业复兴，跑“崴子”的华人越来越多。这些人来自关内各地，尤以山东人最多，俱聚居于华人大院，形成一支庞大而层次复杂的戏曲观众队伍。

这些人职业不同，文化素养各异。但是，他们迁居异域，却不愿光顾俄人影院，常聚于院落，自拉自唱，聆乡音以解乡愁，对故乡之音——戏曲有着共同的感情。凡来“崴子”演出的艺人、班社，无论何种流派、何种形式；无论是一代名伶，还是后起之

秀，他们都能兼容并纳，热心捧场。一九三二年，梆子旦角筱明月仙来“崑子”演出《卖子哭街》时，每唱到公婆死于店中，忍痛卖子，沿街乞讨处，观众皆声泪俱下，纷纷把金卢布、戒指、手镯等首饰扔到场上。

然而，他们又是眼界宽、见识广、口味高、鉴赏力强的观众。特别是山东来的“掖县帮”、“黄县帮”，素以懂戏、能戏、酷尝京剧为驰名。每看完名伶打炮戏，常聚于私宅，品评褒贬，达旦则已。艺人们传说：“没有几出拿手戏，不敢搭班跑崑子。”“崑子生意好做，戏难唱。”

“崑子”的观众，是在特殊条件下形成，又具特殊感情背景的观众。他们既热情又冷静，既是戏迷，又是鉴定演员高下优劣的仲裁。这是海参崴戏曲事业得以繁荣发展的基础。

## (二)

海参崴约于1900年便有了演出场所。第一座剧场座落于孔司大街北侧的华人区(人称王日林大院)，名曰松竹舞台(俗称北园子)。这是由一位山东黄县老客王日南投资修建的。王日南在修筑西伯利亚大铁路中当华工干了将十年，把挣的钱寄到崑子，修建了这座剧场。可惜这座剧场不到十年便被一场大火毁了。接着又由他弟弟王日林重新修建起来，并且在剧场周围盖起了一些店铺。这就是后来的旅店、饭店、澡堂子及绸缎铺，发展成一个繁华的综合商业区。华人陆续聚拢，人称“王日林大院”。

重修后的剧场上下两层，楼下池座前半部设茶桌，楼上为包厢，能容纳观众二千多人。买卖家多提前包桌，边看戏边谈生意。演出中茶、烟、糖果、瓜子、手巾把应有尽有。鉴于失火的教训，每逢演戏，俄人必派八名消防队员，全副装备，分楼上楼下，进行检查。同时派一名俄人在入口处协助剧场收票。他们的薪水俱由剧场付，戏班称他们是“老毛子押员”。俄人确实尽

守职责，从未见他们溜号看戏。

另一个剧场叫福仙舞台（俗称南园子），能容纳观众一千五百余人（其他情况均不详）。一说南园子也组过戏班，或曰梆子班，但无口碑可循详情。还有两座剧场，规模不大，能容观众七、八百人。据说海参崴共有四座剧场，最大、活动最频繁的是北园子和南园子。

### （三）

几乎与松竹舞台竣工的同时，便组建了京剧小股子班，叫“北园子班”。剧场虽遭火焚，而戏班始终未散。至1920年，这个戏班已经发展成十大股，从内地邀来的从业人员达一百多号。虽经常流动，但数量未减，一直经营到1935年。

该班的基本阵容是：

张玉亭（武生），拿手戏是《广泰庄》、《白凉楼》、《螺丝峪》、《挑滑车》、《杀四门》。该人“飞脚”可过七张桌。

大七岁红（武生，擅长演《铁公鸡》、《红髯客》、《长坂坡》，善使真刀真枪。

李晓芬（老生）演《白逼宫》、《刀劈三关》、《斩黄袍》、《碰碑》、《斩子》。

郭翠英（老生兼老旦）演《珍珠塔》、《三进士》、《钓金龟》、《徐母骂曹》。

白玉霜（旦）演《天女散花》、《嫦娥奔月》、《麻姑上寿》、《白蛇传》。

还有刘喜奎（旦）、车五月仙（旦）、白荣朴（老生）、喜彩春（刀马）、蔡永春（花脸）、苏丁奎（架子花）、王宝魁（花脸，股东之一，后期兼主事）、张凤亭（鼓师）、崔喜凤（鼓师）等。

该班除演出本行应工戏之外，还演《金鞭记》等连台本戏。1930年正月，由王宝魁主演了时装戏《蔡锷传》。该剧当时在国

内禁演，在“崑子”不拘此令，演出后“崑子”观众反响较大，颇得人心。

#### (四)

松竹舞台，专有自己的“约头”。跑“崑子”的商人中有热心者，常主动充当义务“约头”，借经商之便，邀集名伶，聚于“崑子”献艺。落子班“洪顺戏社”进“崑子”，就是由一位跑“崑子”的山东老客，几经周旋，才办成此事的。

清光绪二十八年（1902年），梆子演员鲜灵芝等首赴海参崴演出，打通了戏曲艺术的“丝绸之路”。接着，一些有志伶人，便不避艰辛，接踵东渡，车马相随，叩关入港。

1917年后，海参崴华人成立了中国商务会，常邀京剧名伶献艺。马德成（黑红净）的老爷戏，杨四立（武丑）的《酒丐》、《盗甲》、《八大拿》，就是应中国商务会之邀而轰动海参崴的。

评剧流入海参崴于1921年，这是北孙家班（即“洪顺戏社”）的一大功绩。

戏曲艺人跑“崑子”，几近三十余年，艺事浩繁，人员络绎不绝。虽搜访甚劬，难记翔实；且疆域阻隔，史料难征，仅凭口碑资料，辑录如下：

鲜灵芝、高庆奎、林树森、周信芳、高百岁、马德成、杨四立、李多奎、小福仙、小麒麟、唐韵笙、高静轩、高喜玉、郭春林、高桂轩、高月樵、刘延令、刘瑞轩、周喜增、孟丽君之母、张少台、白玉昆、盖雨亭、碧玉婵、何连奎、王少魁、王洪涛、筱明月仙、孙洪魁、张凤楼、李宾、邓海、赵奎、吴福臣、王德才、刘汉臣、赵松樵、筱九霄、红艳君、小孟七等演员先后来过海参崴。

海参崴这个名字，在艺人的眼里，犹如今人之于香港。取得



海参崴观众的承认，对其它码头就有了把握。凡在“崴子”唱红的艺人和班社，便可以坦然登上客轮，取道海路，直去上海。所以，就一个地域对戏曲活动的影响而言，“崴子”的影响，不亚于当时的天津、烟台、上海。

### (五)

海参崴的戏曲活动，不是孤立的，它与牡丹江市境内的三岔口、绥芬河以及苏联境内的伯力、双城子互相联系，互相作用，互相影响，构成了一个超越中俄界碑的网络状戏曲活动区域。

1910年前后，与海参崴碑界相隔的三岔口（东宁县城旧址）正式成立了“同乐处”票社。这个票社的组织者就是从海参崴回来的一个鞋匠（姓名不详）。票社的主要成员王子宽和孙立明，就是来自海参崴京剧票界的老生和花脸。三岔口剧场竣工后，便邀来跑“崴子”的京剧武生盖雨亭连演三天《怀都关》。从此，三岔口的戏曲活动日益频繁。该地观众听说跑“崴子”的角在绥芬河唱戏，便有人张罗派汽车接来唱三天。

双城子位于绥芬河下游北岸，1860年同海参崴一起被沙俄割占，名傅尔丹。民国初，镇内有剧院两座。梆子演员小福仙、京剧演员小麒麟（武生）各据一台，各领一班。小麒麟则常拉班跑“崴子”，回来时又从“崴子”拉来几个角儿，联合演出。梆子班则力不从心，难以维持。

伯力（一作伯利）在黑龙江、乌苏里江会合口东岸。唐勃利州和黑水都督府驻地。清为吉林三姓都副统所辖。1858年，沙俄在此建立要塞。1860年，被沙俄割占，名哈巴罗夫斯克。该地有剧院一座，并有一京剧班社，常年从事演出活动。周喜增（与马连良同科老生）假此班挑梁，常流动于伯力与海参崴间。

绥芬河是东清铁路在国内的最后一站，称为“五站”。镇内东街有剧院一座，传日兵建，人称石头楼子剧场，坚固，简陋，无

戏班。这是特意为跑“崑子”的过路伶人提供落脚献艺的场所。民国初，镇内督军爱好戏曲，获悉名伶“借路”，必留唱三天，一个钱不给，招待极为丰盛，如此几成惯例。艺人们也就把此做为出境前排练加工、养精蓄锐的机会。周信芳、马德成、杨四立、林树森、高庆奎、高百岁、李多奎，都先后于出境前留此演出过。不知何人感怀兴至，在舞台青石壁上题名留念，始开先例。后来者，相继效仿，俱题名顺例于后，以为纪念。久而久之，青石壁上墨迹累累，排列成行。可惜年代久远，今已荡然无存。虽有人见过，仍难以查考，实为一代优伶之憾。然而，他们的艺术活动，却在中华民族的戏曲史上留下了难忘的一页。民族戏曲象一股不可分割的纽带，把异域他乡的炎黄子孙紧紧连在一起。

（本文编辑 隋书今）

## 关于《海参崴戏曲活动概况》

### 一文的补充

朱永贯

大连市京剧团老艺人韩连奎今年92岁，仍健在。他在10岁那年（1904年）夏天，随小喜春台科班120余人，从烟台坐船直接去海参崴演出。领班老师叫李德龙。该科班大都是一些叫春芬、春来、春福的孩子。他们演的都是梆子戏。剧目有《白凉楼》、《铁公鸡》、《取金陵》。韩连奎本人演过《白水滩》中的青面虎。第二次，韩连奎18岁（1912年）又去“崴子”演出。这次从绥芬河出境，在南北二个园子都搭过班。“南园子”业主叫潘士德，“北园子”的业主叫王宝魁。这次，他呆了四、五年时间，看过也陪过不少人演戏。他能想起来的有马德成演的《白凉楼》、《莲火湖》；车五月仙演的《梵王宫》、《卖子哭街》；元元旦演的《反燕安》、《贵妃醉酒》；程永龙演的《九江口》、《铁公鸡》；刘喜奎演的《拾玉镯》。

山东省戏校副校长孟丽君讲她母亲是梆子演员，名叫筱翠玲，是青衣花旦，在1905年前后去过海参崴演出。剧目是《五元哭坟》、《莲花庵》、《拾玉镯》。

据天津市《戏曲志》编辑部介绍，1902年，崔德荣（艺名崔灵芝）带着梆子剧团第一次去“崴子”演出《女起解》、《断桥》、《海潮珠》、《喜荣归》等，共演四个月之久。

# 我所知道的哈埠早年业余戏曲活动

曹冠英

1935年初，我在哈尔滨工大本科读书时，我的同学车启亮把我介绍到了哈铁俱乐部学戏。

当时哈铁俱乐部的专职教师很多，有北京富连成科班第一批毕业生周喜增、吴喜年、周喜茹，还有著名京剧小生姜妙香的师兄弟李妙兰（教旦角）、教唱老生的教师陈远亭、教唱旦角的教师顾珏荪（此人后来去北京棒程砚秋先生唱小生去了）。一些有名气的票友，有唱刀马花旦的林君甫、唱小花脸的于茂茹，还有唱小花脸、兼唱花脸的韩诚之（哈铁俱乐部主任）。

以上教师和一些名票，每逢星期六晚上必演一场戏。而每场戏的戏票又必须送给当时那些铁路部门的权贵们。由于爱好所至，每场演出我都看，而且在我的课余时间，也天天去哈铁俱乐部学戏。

因当时学员们的水平高低不等，后来，俱乐部又兴办了一个初级班，每星期三必演一场戏。开始，我在《四郎探母》一戏中

---

还有王鸿寿（老三麻子）、程永龙、李永利（李万春之父）都去过“崴子”演出。

刘喜奎在“崴子”还演出过《蜜蜂记》、《美人图》。

筱九霄在“崴子”演出过《摇钱树》、《泗州城》、《红梅阁》、《大英杰烈》和《大卖艺》。

（本文编辑 隋书今）

棒着演杨六郎这一角色。经过一段时间的努力学习，我基本上可以演老生的单挑戏《乌盆计》了。

老师们看我天赋条件好，有嗓子，有扮相，年轻、记忆力强，学东西快，便专门请了贵俊卿和闻子芳二位老师教我学戏。经过老师们的辛勤培养，我在哈铁俱乐部先后演出了《碰碑》、《珠帘寨》、《御碑亭》、《法门寺》、《四进士》等老生看家戏和打炮戏。

哈铁俱乐部不但演中国戏，而且还演俄国戏。中国戏所花的经费不及俄国戏的一半。到了1934年，苏联把中东铁路卖给了日本人，中东铁路改名为北满铁路。俄国戏没有经费，自然，中国戏也就没有活动经费了。因而，一切戏曲演出活动只好就此停止了。教师们也因这一变迁，而不得不自谋职业，各寻出路。有的辞职去关里搭班唱戏，有的投亲靠友。象贵俊卿那样的老师，就因身体有病，便留在哈尔滨的亲戚家中，靠我们这些学生的微薄资助生活。有的教师流落在哈市，给一些富商的姨太太、少奶奶、少爷、小姐们说戏，借以维持生活。

哈铁俱乐部虽然解散了，可是票友们并没有因无活动经费而停止演出。票友们为了坚持演出，宁愿自己掏钱买化妆品。这时，我就作为这里的业余老生主演了。与此同时，这里的票友们还接来了从北京回哈唱旦角的刘雯莹，还接来了一个叫晶晶的女士、唱旦角的演员。据说此人很有来头。

1937年冬天，道外口琴社的成员全部被日本人抓走。鉴于时局紧张，当时在哈的一些团体和结社组织都不得不宣告解散。我是个广东人，又不会日语、没有正式职业，有被日本人抓去的危险。为此，我不敢在哈市呆下去了。经贵俊卿老师介绍，我进了来哈接班的杨月楼小组，算是正式下海演戏了。1938年初，我离开哈市，先到营口协和大舞台，陪杨菊苹（唱旦角的杨月楼女儿）唱对戏；后到大连宏济大舞台、天津南市庆云舞台演出。正当我

演《天河配》一戏时，天津发大水，我逃到了北京，在那里落魄了一阵子。

1938年初，我回哈后得知，原哈铁俱乐部的陈远亭老师因在哈尔滨铁路大厂教戏，被日本人当做共产党抓进了日本宪兵队。后来，人虽被放出来了，但也被折磨死了。一些被抓去的票友回来对我说：“幸亏你不在哈市，不然也得被抓进日本宪兵队，不死也得扒层皮！”

1939年五月份，我先后到绥化县协和业余剧团和克山县协和业余剧团去演出，兼任教师。现在的杨步云同志（原黑龙江省艺术研究所副所长），我们就是在那个时候相识的。1942年初，我又回到了哈尔滨市，继续从事京剧艺术生涯。

（本文编辑 魏正元）



# 难忘的回忆

## ——一九五九年慰问福建前线军民纪行

张玉超

### 接受任务

一九五八年十一月份，黑龙江省文化局副局长白韦同志向我传达了省委指示：“为使福建前线陆海空三军官兵和前线人民能够更好地过春节，东北三省联合决定，组织一支规模较大、人数为二百多人的慰问总团，去福建前线慰问战斗在那里的全体军民……”。

经研究决定，我省有黑龙江省评剧团、哈尔滨市评剧团，黑龙江省民间艺术队，还有辽宁京剧团、大连市京剧团、长春市评剧团、延边歌舞团，共同组成东北三省慰问福建前线军民总团。总团团长是我省副省长、抗联将军李延禄同志。总团下设三个分团，团长分别是辽宁、吉林、黑龙江三省文化局副局长刘迺林、王力鸣、白韦同志。各个分团的副团长则由各个艺术表演团体负责人担任。我做为当时省评剧团的负责人，参加了这一重大慰问活动，并任分团副团长职务。此行，可算是我一生最难忘的一件事。当时，我省派出的艺术表演团体主要演员，有省评剧团的碧燕燕，哈尔滨市评剧团的喜彩苓、刘小楼，省民间艺术队的温长淮。辽宁有辽宁京剧团的秦友梅、尹月樵，大连市京剧团的周少楼。吉林有长春市评剧团的王曼苓、延边歌舞团的一些独唱、独舞演员。

根据总团的要求，各团要尽量压缩演出人员较多的剧目，使赴闽人员能适应演出剧目的需要。一出戏里的演员，只要能串得开，就可以“前赶后赶”。演出的节目最好大、中、小都有。演出形式力求丰富多采，生动活泼，除了整齣戏的舞台演出，还演一些片段和清唱。我们省评剧团几经筛选，最后确定了三十七名同志，为这次赴福建慰问团成员。

这些同志大多数都参加过慰问解放军、农垦战士、老根据地人民、大炼钢铁工人的演出活动。三十七人的平均年龄不到三十岁。

当时，我省除了带些慰问品外，还带去了一批大、中、小型剧目，有《花木兰》、《三里湾》、《猎犬失踪》、《追鱼》、《跃进之花》、《茶瓶计》、《挑女婿》、《小姑贤》、《接姑娘》、《张四快》、《杨二舍化缘》等十几出戏。还有一些折子戏、片段，如《借当》、《拜月记》中的“借伞”、“拜月”，《打狗劝夫》中的一折，《赶路相遇》、《闹昆仑》中的片段等。为了尽善尽美，我们还准备了一些应时、应地的小节目。

一切准备就绪，一九五九年一月五日，我省全体慰问团成员由哈市乘专列直奔大连。长春市评剧团和延边歌舞团的同志也在列车途经长春站时，登上了这趟南下的专列。同行在车上相见，分外高兴；熟人会面，倍觉亲热。此时，我们心中的喜悦是无法用笔墨描绘的。到了大连，三省慰问演出团体相聚一起，接受了总团对各团首场赴闽慰问演出剧目的审查。演出的地点是大连“八一”礼堂。我们黑龙江省评剧团接受领导审查的剧目是《三里湾》，辽宁京剧团是《画中人》，长春市评剧团是《寒江关》和《穆桂英挂帅》。

慰问总团在大连休整数日，于一月十二日登上大型客轮民主十三号，直达上海。一月十四日，我们在上海码头受到了福州军区、上海党、政、军领导及文艺界的欢迎。留沪期间，总团邀请了上



海越剧院院长袁雪芬同志，为我们作了上一期慰问团赴福建前线慰问演出的报告。为做好到达福州的准备工作，总团决定，全体慰问团成员在沪期间进行队列训练。我有幸被指定为训练的指挥员。

### 在慰问的日子里

大概是一九五九年一月十八、十九日，慰问团全体成员由上海出发，乘专列直抵福州。当火车到达福州车站时，欢迎的人群如水如潮，锣鼓声、鞭炮声汇成了一股巨大的声浪。福建省委第一书记、福州军区政委叶飞同志亲自会见了慰问总团团长李延禄同志和各分团团长、副团长。

我们在福州先后参观了鼓山等古迹，慰问了驻守在那里的解放军指战员，演出了《茶瓶计》和一些小节目。为了便于开展慰问演出活动，经总团决定，将三省艺术表演团体重新编成三个分团。我省评剧团和辽宁京剧团编为第一分团。分团团长是辽宁省文化局副局长王力鸣同志，分团副团长分别是我和辽宁京剧团团长。余下两个分团团长分别是我省文化局副局长白韦同志和吉林省文化局副局长刘迺林同志。我们第一分团的慰问地点主要是闽南地区。其他两个分团的活动地点为闽西、汕头等地区。

重新编团后，我们第一分团慰问的第一站就是莆田战区。我们在莆田住在九〇五四部队的招待所。那里没有剧场，演出场所多数为露天广场。据不完全统计，观众的人数达六、七千人之多。演出剧目是《猎犬失踪》。接着，我们在这个战区的福清、平海和平潭，进行了更加深入的演出服务活动。我们在战区亲眼见到了被我解放军活捉的台湾特务和缴获的战利品。

时值春节，我们第一分团为了慰问演出方便，为使更多的官兵和亲人们能看上戏，又分成了若干个小演出队，一、二人，或二、三人为一个小组，赴连队、舰艇、医院，进行慰问演出。在

慰问演出的各项活动中，我们与前线军民彼此结下了深厚的友谊。

记得有一次去南日岛慰问演出，我们乘坐的小机帆船，遇到了风浪。当时下着雨，狂风掀起巨浪，打得船在浪尖上直颠簸。晕船、呕吐的人渐渐多了起来。为了克服这个困难，大家硬是支撑着，凭着一股强有力的意志，终于胜利地到达了目的地。上岸后，田雨同志因在船上吐得厉害，身体虚弱极了，刚下船就昏了过去。驻岛部队早就准备好了担架，把这位同志抬上了岛。田雨同志整整打了三天吊针，才恢复了健康。

在这里还流传着一个生动感人的故事。当年，这个岛上曾驻守着我军一个营的先头部队。他们为了保卫这个岛屿，有的光荣牺牲了。我们怀着崇敬的心情，来到了当年英雄的墓地。我代表来岛全体慰问团成员宣读了祭文。当祭文读完时，大家早已泪如泉涌了。我们第一分团全体成员决心化悲痛为力量，以英雄为榜样，在以后的几个站点和战区中努力为战士服务和演出。

随着慰问的不断深入，我们第一分团又由莆田战区来到了马巷战区。在这里接待我们的总负责人是军政治部主任（大校）曾庆怀同志。这里的战士们都管曾主任叫革命的“老妈妈”。为了使慰问演出更加丰富多彩，我们在马巷战区演出了一场别具风格的戏《追鱼》。我们黑龙江省评剧团以文戏为主，辽宁京剧团以武戏为主，上场门和下场门同时摆两堂乐队。台上台下，有呼有应，整场演出热闹非凡。

慰问演出的高峰，是在离大金门岛不远的大登岛、小登岛、角屿岛。当时战备非常紧张，为躲避炮击，我们只能在晚间进行演出活动。记得那是在一个大雨滂沱的夜晚，在解放军同志的保护下，我们来到大登岛上的“地下俱乐部”。战士们见我们被雨淋得周身湿透，立刻取来木棒，为我们升火驱寒。战士们还将烧得滚烫的姜汤水，一碗一碗的送到我们面前。大家手捧姜汤，热泪

盈眶，无不为了战士们的深厚情感所打动。为了回答战士们的心意，同志们在“地下礼堂”演得更认真，更卖劲了。

我们以后又到了角屿战区。这个战区的战士多数是我们的家乡人——黑龙江人。家乡人见到家乡人，分外亲热。我们不知用什么语言，才能描绘这种难忘的场面。当我们在这里演出结束时，有两位曾参加过抗美援朝的家乡人，亲自跑上舞台，把他们当年荣获的勋章戴到了主要演员碧燕燕和另一位老演员郑敏的胸前。

慰问演出的最后一站是厦门。厦门是个风景如画的城市，也是各个分团最后会师的地方。我们在这里又进行了十多天的演出和慰问活动。一九五九年三月十八日，《厦门日报》第一版整版登载了以《东北慰问团告别前线军民》为总题的详细报道：“……六十天来，他们为前线军民演出了八百八十四场，人次是七十八万四千人。为战士缝补六千三百余件军装。参加劳动一千一百余次……”（引自《厦门日报》）。

一九五九年四月初，我们慰问团全体成员乘列车回到哈尔滨。黑龙江省委书记王一伦等省市领导同志亲自到车站迎接。《黑龙江日报》相继刊登了有关我省赴福建慰问前线军民这一具有历史意义的活动。

### 结 束 语

时间虽然过去了二十几年，今天回忆这段往事，我仍觉得历历在目，记忆犹新。为了编志修史的需要，今天我提供了这些点滴资料。在这里我还要将当年参加赴闽慰问的人员名单列下，以志纪念。他们是张玉超、碧燕燕、陈桂芝、姚子君、袁伟华、张志忠、徐承达、芦吉祥、武连弟、于文江（以上同志仍在省评剧团。；刘燕、刘文生、韩景芳、滕永成、孔凡丽、王连香、吕冬梅、王树艺（以上同志已从省评剧团调出）；曹凤鸣、李德富、

# 双城皮影戏简史

田国忠 吴德政

双城县位于黑龙江省松花江中游。古时百多部挹娄人在这一带居住，后为粟末靺鞨所建渤海国之辖区。1115年，女真族完颜阿骨打在白城（现阿城）建都上京府，史称金。当时，双城属于上京会宁府会宁县所辖。南宋时期，汴梁一带有许多皮影戏班子，艺术水平较高。据《东京梦华录》记载，北宋京城在元宵节时，市内“华灯宝炬，月色花光”，许多坊巷口设有“小影戏棚子”，引游人小儿观看。南宋吴自牧的《梦粱录》，对此也有所记载：

“初以素纸雕鏤，后用以羊皮雕影，彩色装饰。”明万历年间，河北的“滦州影”也发展起来，流入到辽南一带。黑龙江的双城、阿城、肇东、太平川、乌拉布（当时拉林河），也开始有流口“照条儿”（即皮影戏），但艺术水平较低。1850年，有几个皮影艺人从河北来到双城，其中一个叫张振江，另一个叫冯兆祥，在双城正白五屯落户（现农丰乡）。后来他们迁到双城西官所，开始用影卷唱成书，形成双城西派影。郭武生、王大噪等没有影卷叫流

---

黄跃山、郑敏、马立忠、吕艳霞（以上同志现在已离退休）；杨宝顺、范玉环、冷香云、武连学、田雨、李子芳、彭信、陈重、刘剑秋、齐连兴、吕志朋、郑海龙、王浩（以上同志已逝世）。

（本文编辑 魏正元）

口影，活动在双城东官所一带，形成双城东派影。双城皮影戏（当时称土影戏）由于受外来影戏的影响，发展很快，艺术水平也得到不断提高。

皮影戏在双城农民中间，是最早的一种娱乐形式。特别是祭神、求雨、防虫、防雹，都要请影匠先生唱影，农民称“愿影”。每当唱影时，杀猪宰羊，各户摊钱，连唱五天，祈求神灵保佑。开影前要烧香上供，唱到第三天时，要举行参神仪式，唱“打喜歌”。晚上演影时，要先在影窗上放盒子和花。盒子上画有三只羊头，一个太阳。下面写着“八仙庆寿，白猿偷桃”的字样。当演到第五天最后一场时，还要做收愿场，唱锣鼓调：“善哉、善哉，圣宗活佛从南来，脚踩莲花朵朵开，左手提着盛水瓶，右手干枝栽起来，救苦救难救苦灾。”唱完之后，这台愿影才算收场。有的富裕人家为病人早日康复，自己出钱许愿唱影，也叫“愿影”。每逢农历四月初八、十八、二十八和五月初五、六月初六，在庙会上演影，叫“会影”。六月初六演影是为了欢庆苗青苗壮。有的村屯，为了全屯人畜两旺、风调雨顺，按人口出钱请一台影，唱三天或五天，农民称为“太平影”。有钱有势的人家，还请影匠到家唱，叫唱“堂影”。唱好了给赏钱，唱不好不给钱，有时艺人还要挨打受骂，多数艺人不愿唱“堂影”。每年农历二月十八，是皮影艺人供奉的“圣宗佛”生日，这一天艺人们都集中到一地（有时到东官所或西官所、有时到于家烧锅屯），核计一年之中搭班演出之大计，一直演到农历九月九为止，封箱后各自回家。

双城皮影艺人在人民群众中享有很高声誉，群众称他们为“先生”。张振江、冯兆祥、郭武生等艺人，为双城最早的一代皮影艺人；“三清”（王连清、王品清、王尚清）、“三广”（郑广成、郑广福、郑广和）、“四父子”（“三清”加王凤阁）、温家“三父子”（温德发、温玉成、温长淮），加上双枪王广茂等艺人为第二代皮影艺人；后起之秀“三阁”（高凤阁、王凤

阁、吴凤阁）、温长淮、那维谦、金德、金明、韩玉孚等艺人为第三代皮影艺人。这一代皮影艺人的活动处于双城皮影戏最兴盛的时期。艺人多达一百多人，影箱三十多个。他们不仅在本地演出，还经常到临近的五、六个县活动。1946年，王凤阁、温长淮两组合一，随土改工作队到全县各地，演出《白毛女》、《蒋介石末路》等，演出宣传婚姻法的《小二黑结婚》，演出反映抗美援朝的《黄继光》等。

皮影戏在双城活动的历史，大体可分为四个阶段。1850年—1919年为第一阶段。除了从傅老中堂留下的八旗影之外又从河北传入了滦州影。1919年—1948年为第二个阶段。这个时期，除了艺人演出活动外，每个村屯都有一部分农民会唱皮影。1948年—1965年为第三阶段。这个阶段，双城皮影戏活动的时间较长。艺人们参加省、地会演，受到省、地领导的表扬和奖励。仅传统剧目而言，就有《五峰会》、《双失婚》、《铁树开花》、《金石缘》、《万宝阵》等十几部；改编剧目有《水泊梁山》、《西游记》、《三打祝家庄》等；现代剧目有《美军暴行》、《小二黑结婚》等。1966年—1982年这是双城皮影戏第四阶段。十年浩劫使双城皮影一度夭折，艺人受到批判、压制，高凤阁等人就是其中之一。

粉碎“四人帮”后，迎来了皮影戏的春天。坚持活动的艺人有金万福、郑广斌、张福山、高金华等。他们组成三至五个组，坚持演出活动，每年可演出四、五个月时间。

皮影戏在双城流传广泛，历史悠久。早期演出时，艺人用四个小木方支个影窗，影窗是用“大张串连纸”糊的；再用吊灯装上麻油或豆油，捻十几根棉花芯子，点着照明。皮影人是用驴皮或马皮刻制的，生、旦、净、末、丑各行当俱全。艺人都是多面手，既能拉、打，又能唱，特别是拿“上影”的更需要高超的技艺，如王广茂演出组，只有五、六人。王拿双影，运用自如，群

众送给他一个外号叫“王箭杆”，又名“双枪王广茂”。

过去影人都是一只眼睛的扁体侧面人，观看时没有立体感，影人也只有五寸身高。皮影流传到双城以后，影人被第一代和第二代艺人改制成八寸身高，第三代艺人又改为一尺和一尺二寸身高，第四代艺人改成一尺八寸、二尺的身高。这种由小变大，由低变高的影人，在演出实践中很受群众欢迎。皮影戏刚流入双城时，舞台道具和效果很简单，只分文案、武案。文案为文房四宝，即桌、椅、车马、轿；武案为令旗、令箭、刀枪剑戟等。音响效果是用人和打击乐发出的声音来代替的。翻跟斗让拿“上、下影”的拍案跺脚来相助，开打时靠打击乐制造气氛。解放后，

“三阁”之一的高凤阁皮影组，在演出《美军暴行》时，为充分反映剧本内容，在道具和效果方面，做了大胆的改革，如影窗上出现了飞机、大炮、坦克、步枪、机关枪、手榴弹、汽车等。同时也能在影窗上显示出云、水、雨、风、雪、雷、电、放花等影象和音响。以后又以金万福、郑广斌、张福山、高金华（高凤阁之女）为代表的艺人，学习运用了舞台布景；用薄透明的塑料布，画上布景，用根细木棍卷好，吊在影窗上边，透过灯光，影物影象逼真感人。

双城皮影戏在唱功上与其他地区皮影戏相比也有所不同。表演、演唱、伴奏的水平高，功夫比较过硬。拿“上、下影”的演员要站着唱和表演。拉四弦、二胡、葫芦头（椰胡）的三名演奏员，要用一只脚踩在木凳上，边演唱边伴奏。六个人都必须精神集中，眼睛盯住影卷，避免出现差错。皮影戏的唱腔分行当，各行当都有自己独特的演唱风格。唱词句式以字数分为“三顶七”、“五字锦”、“七字句”、“挎三儿”（加三字白）、“十字赋”；曲牌分〔啰嗦句〕、〔大金边〕、〔小金边〕、〔路悲〕、〔小悲调〕、〔大悲调〕、〔戳钢刀〕等；板式分为带板、散板、二六、流水、慢三眼等。青衣唱叫板、散板、转慢三眼，常用“七字句”；丑唱〔大金边〕、〔小金边〕、常用〔啰嗦句〕；老生

唱二六板，常用“三顶七”、“五字锦”；小旦唱慢二六，常用“十字赋”、〔路悲〕；闺门旦唱慢板，用“十字赋”等；老丑唱二六，用“七字句”。上面介绍的只是各行当常用的板式、曲牌和句式。皮影戏的音乐唱腔属于板式行当音乐，比较科学，演唱要求非常严格。河北乐亭影与双城皮影戏的演唱方法不同，乐亭旦角演唱时，用手掐着嗓子发声，听起来声音发颤，振动频率较快。东北影唱旦角的男演员用小嗓来唱，发声比较优美动听，近似女声演唱的音色。双城皮影艺人一直保留这种唱法。1962年，王凤阁组成皮影队，吸收了3名女学员（李淑兰、徐惠文、邓桂苓），从此双城出现了第一代女皮影艺人。

（本文编辑 袁文波）





# 望奎县皮影艺术

韩世昌

## 一、 综述

皮影戏，因用驴皮刻制成影人，用投影的方法，在影窗上表演各种故事情节而得名，俗称“驴皮影”或“影戏”。

望奎县的皮影戏历史悠久，影响深远，艺人众多，艺术水平较高，素有“皮影之乡”之称。黑龙江省的皮影戏因各地的方言风俗、条件不同，演唱腔调、影人制作也不相同，望奎县的皮影戏属黑龙江皮影戏的江北派。

望奎县的皮影戏历史上限，根据确实的口碑资料可上溯到1865年左右。据八十二岁的老皮影戏艺人辛万春回忆，他在十三、四岁时，在乡间看过两个皮影箱子的演出，其一箱主是厢白乡后三井的赖继弓，其二箱主是火箭乡正兰三村的韩福。（当时的老艺人齐忠孝和韩福，已是须发皆白，将近七十岁的高龄，比辛万春大五十多岁。推算起来，1865年，望奎县就有了皮影演出活动。）辛万春说，齐忠孝和韩福，都是从“边外”来到望奎县的。当时习惯上把沈阳以西统称“边外”，基于此，可以说，望奎县的皮影是从辽宁省或热河省流入的。

自1900年至1920年，又出现了恭六乡的何洪飞，惠七乡前水七村的周景山，通江乡的赵清水，后三乡前二村的李世英等四个箱子。

1920年到土改，先后又增加了庞耀廷影箱，（该人是地方驻军

团长，因热爱皮影而弃武从艺，他的影箱最为出名，共有二十来人。）辛万春影箱，他们均以深沉之北腔见长，演出的剧目主要有《三清樊梨花》、《唐史演义》等。

1949年以后，灵山乡几名艺人组织一个皮影队，活动于城乡之间。1952年由文教科参与指导，演出场所在现邮电局房址的东侧（即东西大街路北的锦合盛药店路西）南北向，占房四间，设长条木板凳一百二十条，能容三百余观众。

1950年以前，望奎县的皮影调属“边外”传入的东北影调，据皮影戏老艺人辛万春和杨永林说，他们的演唱，曲调简单，拖腔短，变化小，音乐简朴爽直。1950年，东郊乡正白前二村的张学文在海伦县向崔春方，高俊丰学习了河北的乐亭影调，并把乐亭影调在望奎县迅速的传播开来。但是，乐亭影腔并没在望奎县“取而代之”，而是由众多的皮影戏艺人取其乐亭影调优美、流畅之长，在望奎县皮影唱腔原来的基础上，经过反复实践、润色创出一套不同于乐亭，也不同于原来影调，而又具有两种影调优点、特点的两合水影调。另外，望奎县的皮影戏老艺人中也有乐亭影艺人，他们有的还保留着乐亭皮影戏艺人掐嗓唱的演唱方法。

1955年以前，望奎县皮影演出班子中没有女艺人，旦角唱腔均以男艺人反串演唱。1952年开始有女艺人，先是赵亚芹，靳桂芹随同辛万春影箱学艺唱影，继而刘晓秋也成为皮影戏女艺人，（刘晓秋后改唱二人转）到1965年以后，又相继有宋官荣，薛凤芹，张淑芹，谷宝珍等人学唱皮影。

边外影的代表人物是齐忠孝、韩福，以后主要是李世英影箱、代表人物有唱武生、妖精的韩恒清，唱旦角即兴创作最出名的“张大编”，雕镂甚精的王志新，再以后就是辛万春、王惠恩、韩玉珠等。这个影箱搭班合作近三十年没散，可谓珠连璧合，配合默契。他们是1950年前江北派影腔的最杰出代表。

学唱乐亭影的代表人物是张学文，掌握解放前后两种皮影唱

腔的代表人物是杨永林、董春学和赵公田等。掌握解放后两合水影调的代表人物是赵士奎、温志国、谷宝珍、宋官荣、张淑芹等。主要代表剧目是《五峰会》、《双失婚》、《平西册》、《破洪州》、《破孟州》等。代表唱腔，韩恒清的〔哭人头〕，辛万春的〔戳钢刀〕、〔游云〕等。操纵情况，老一辈顶数王志新最好，青年一代数薛凤芹最佳。自建国后到1964年，望奎县的皮影艺术在党的文艺“双百”方针的指引下，发展非常迅速，艺人众多，活动频繁，影箱发展到十六个，是望奎皮影戏艺术发展比较繁荣阶段。

随着皮影艺人队伍的扩大，影人制作，唱腔设计都逐渐有所改革，影人由原来的六寸高，改成一尺二寸高，县里组织的专业演出队刻制的影人又增加到一尺五寸。

1965年到1972年，是望奎县皮影戏艺术比较萧条冷落阶段。原因是皮影戏艺术在文化大革命中并没躲过浩劫的厄运，许多皮影戏艺人被视为“四旧”的传播者，遭受批斗、游街，而许多影卷、影人则被付之一炬。

1973年到1974年，皮影戏艺术开始恢复，广大群众对所喜爱的艺术有“久别重逢之感”，观众很多，县委领导又很重视皮影戏艺术的恢复，所以，发展很快。1974年，省文化局艺术处科长宋觉，绥化地区文化局副局长韩玉林、科长孟宪富到望奎特地观看皮影戏演出，并给予了充分肯定和好评。当时的影箱已增加到了二十二个。

1975年到1981年，是望奎县皮影艺术发展最兴旺阶段，二十二个影箱活动在全县城乡和附近市县，艺术水平也有了明显的提高，1979年县里组织的专业演出班子增设了灯光、布景、新型道具以及各种音响效果，演出独具特色。行云、流水、火灯、云灯、水灯、真龙吸水、喷水等效果都非常形象、逼真，给人一种真实感和美的享受。县皮影队演出的节目《杨家将》、《岳飞传》、《秃尾巴

老李》和《渔港螺号》非常受欢迎。特别是《秃尾巴老李》连演三十天，场场满员。皮影队艺人的工资每人每月可得六十到七十元。

1979年，在文化馆西侧一隅，成立望奎县曲艺茶社，包括评书和皮影队，茶社内可容三百余观众。

皮影戏艺术虽有一定局限性，但却有其独特的表现方法和优点，为其他剧种所不及。

影箱队伍小，是文艺的“轻骑兵”，七八个人就可以把演唱、操纵、伴奏全套程序完成得很好。对农民的负担也较轻；演出的特殊场面，如：神仙的上天入地，激烈的武打，虫、兽上场等，其它剧种有一定困难，而皮影却能很容易作到。

皮影戏艺术可以寓教育于娱乐之中，皮影戏的内容大多数是反映中华民族的传统美德，在艺术欣赏中，人们受到了潜移默化的熏陶和教育。

皮影戏艺术是乡村中一种主要的艺术形式，在长时期的广泛传播中，已经深入人心，征服了观众，农村的文化生活需要它，人们对艺术美的欣赏需要它。所以，皮影戏能在农村久演不衰。特别是《五峰会》、《双失婚》、《金石缘》等更是家喻户晓，脍炙人口。

据老艺人回忆，皮影艺术在望奎的最兴盛阶段，（1951至1958年）许多村屯的一些小学生都能刻制影人，哼唱影腔，每逢节假日，“小影匠”们就支一大张白纸当“影窗”，哼哼呀呀的唱起来。真是“街头巷尾听影腔，茶余饭后谈皮影”。在很长的历史时期内，皮影艺术真正起到了丰富群众文化生活，宣传优良传统美德的良好作用。

到1982年，因受电影、电视、电视录相的冲击，观众渐少，但是，直到现在，农村始终有一部分影箱活动着，皮影戏艺术还有相当一部分观众，特别是在农村。因为演皮影一是对农民负担轻；二是历史悠久，养成了欣赏习惯，与观众结下了“不结之

缘”，三是皮影艺术属“下里巴人”艺术，唱词通俗易懂，道理显而易见；四是唱腔优美动听；五是雕镂精致。

自1980年到1982年，县皮影队下乡演出，各乡村竞相争请，皮影队长迎接不暇，灵山乡后头村与望奎镇正兰五村为争皮影的先演权而动起了刀棒，幸亏县文化科领导及时解决才免去一场祸端。

1985年，笔者在调查皮影史料过程中，在卫星乡敏二村赶上了东升乡刘恩方的影箱。那日晚，一面演武打片《新方世玉》，一面演皮影《五峰会》，两场地相距一百米，皮影影窗前的观众，明显的多于银幕前的观众。另外，一九八五年夏季连续阴雨，但刘恩方的影箱在卫星乡连演四十天，每天演到后半夜两三点钟，观众站在泥泞中，任凭蚊虫叮咬，有时还要经受细雨浇淋，但兴趣不减。一九八五年夏天仍有五个影箱活动。

但目前有一个最大不足之处就是皮影艺人均是中年、老年，后继无人。如不早日抢救，引起有关部门的重视，望奎皮影有“自行消亡之虑”。

## 二、大事年表

1865年，齐忠孝、韩福和赖继弓从边外来到望奎，并带来两个影箱。齐忠孝和韩福在正兰三村演出；赖继弓在厢白乡后三井村演出，望奎始有皮影戏活动。

1900年至1920年，望奎又出现了何洪飞、周景山、赵清水和李世英四个影箱。

1920年，地方驻军团长庞耀廷因热爱皮影艺术弃武从艺，办起影箱，颇有名望。

1950年，东郊乡正白前二村张学文，在海伦县皮影班社向崔春方、高俊丰学习了河北的乐亭影调，结合望奎的边外影调反复研究，创造出望奎县两合水的影调唱腔。逐渐形成了江北派。

1952年，县里统一在望奎县二中组织了一次全县皮影汇演，历时三天，九个影箱八十余人参加了比赛。

1956年，县里统一把全县四百多皮影艺人、二人转艺人、书曲艺人组织起来，在旧浴池的剧场内进行了历时八天的全面考核选拔，组织起了以寇清、徐广文、刘晓秋为首的二人转演出队；以张学文、杨永林、赵公田、辛万春为首的皮影演出队。

1959年，县文教科在望奎县二中集中组织了一次全县的皮影汇演，历时五天，十五个影箱，一百余人参加了演出。

1972年，县委书记李英同志非常重视皮影戏艺术的发展，他亲自对团县委书记吴绍鹏同志说：“要把我县的皮影艺术迅速恢复发展起来。”吴书记首先在卫星乡抓点，与文化馆的沈文举、薛明昌同志一起，考核皮影艺人，组织演出班子，帮助解决木头搭台子，解决没有布景借布景的困难。结果，以点带面，使全县皮影艺术很快发展起来，出现了一派兴旺景象。

1973年，县皮影队赵公田、董春学、宋官荣等一行一十三人在队长杨永林的率领下，到哈尔滨民间艺术剧院参加省皮影戏交流演出。演出的剧目有《龙江颂》、《渔港螺号》和《战斗的一家》。

1979年，为了加强对民间艺人的管理和提高他们的素质，县文化科主管领导刘振昌同志，县文化馆领导辛九恩等同志对全县所有的皮影艺人进行了一次全面考核，采用各影箱分别售票，看演出效果，收听观众反映和逐人进行唱腔、唱段试唱的方法进行考核，凡合乎演出条件的，发给半职业艺人证，准许持证搭班演出。当时参加考核的皮影艺人共有二百多人，经过半个月的优中选优，合格发证的一百一十五人，经过主管领导和艺人的充分协商，采用生、旦、净、末、丑各种行当齐备的科学搭班方法，共组织了十四个皮影演出队。

一队，幸福乡，金少显影箱九人。

- 二队，幸福乡，张凤影箱八人。  
三队，红旗乡，马国义影箱八人。  
四队，红星乡，张忠义影箱七人。  
五队，东郊乡，孙文库影箱八人。  
六队，灯塔乡，宋顺义影箱八人。  
七队，卫星乡，毛国福影箱九人。  
八队，海丰乡，刘福江影箱九人。  
九队，莲花乡，史丙臣影箱八人。  
十队，东升乡，刘恩方影箱八人。  
十一队，东风乡，吴金才影箱八人。  
十二队，奋斗乡，陆才影箱八人。  
十三队，先锋乡，尹成学影箱八人。  
十四队，火箭乡，刘惠忠影箱九人。

上述十四个皮影队（箱），为各行当科学搭配，基本上打破了各公社（乡）界限进行搭班。箱主在哪个乡就属哪乡的皮影箱。

1980年，县文化馆创作员刘君同志写了一个影腔表演唱《绣手帕》，文化馆文艺组集体配曲，参加了绥化地区文艺汇演，由郑文静领唱，孙化平、孙淑杰、张秀杰等同志参加演出，被选为汇报节目，并获创作奖和表演奖。

1981年，县文化馆薛明昌等同志把传统二人转《穆桂英指路》改成了皮影戏，由韩建军饰杨宗保，宋官荣饰穆桂英，黑龙江人民广播电台到望奎县录制了该节目并对全省播放。

### 三、志 略

#### （一）剧目

望奎皮影艺人演出的剧目，也是随着历史的推移而不断变化的。解放前演出的都是传统剧目，土改后，随着人民政权的建立

和巩固，皮影艺术也逐渐成为党的宣传工具之一，除演出一些传统剧目外，还由演出队的编剧柳凤武和演员董春学，编演一些结合当时政治运动，宣传党的方针政策，宣传新婚姻法的“小齣子”（小节目）和用大嘎秃子演一些小快板。如宣传努力劳动，不要偷懒，永远跟党走社会主义道路的《别走错道》和与反革命分子坚决斗争的《一枝枪》等。

自1957年到“社教”前，很多传统剧目被禁演了。到“社教”和文化大革命期间，传统剧目除演《杨家将》、《岳飞传》、《秃尾巴老李》外，都以宣传封建迷信为理由被封禁了。取而代之的是样板戏。文化馆的沈文举和薛明昌等同志改编了样板戏《奇袭白虎团》、《沙家浜》、《红灯记》和《龙江颂》，并刻制了整套影人进行演出。

三中全会以后，很多传统剧目在乡间逐渐恢复，但可惜的是很大一部分影卷都在文化大革命中付之一炬了。

《秃尾巴老李》是反映黑龙江的美丽传说。农民李生之妻生子带尾，李生认为人有尾非妖即怪，乃用菜刀断其尾，李子逃入江中，李母哭于江边，李子诉说自己身世：他是黑龙，为救撒哈江两岸百姓的干旱之苦而违帝意，悖降雨，被贬人间。母叮嘱，要“涝卷风云，旱降雨”，黑龙允诺。

撒哈江两岸人民感戴黑龙恩德、修黑龙庙祭祀。

时有白龙，为独霸撒哈江而与黑龙大战，众百姓全力帮助黑龙，黑龙近水面，百姓往江里扔馒头，白龙近水面，大家往江里扔沙子与石头，黑龙终于获胜，为纪念黑龙功德，改撒哈江为黑龙江。

因此剧目是关于黑龙江的传说，人们倍感亲切，加之饰唱黑龙的董春学和饰唱龙母的宋官荣，唱腔感人，影人制作精致，灯光布景也极为逼真、形象，故上座率极佳，连演三十天，场场满座，成为县皮影戏的保留剧目。

此剧目是1979年演出，皮影剧本是哈尔滨市民间艺术剧院皮



影剧团高中兴所作，金传武、靳蕾编曲。

《大破孟州》是描写隋朝末年瓦岗军推翻隋朝统治的斗争故事。

说的是隋朝末年，以程咬金为首的农民起义军将领屯兵瓦岗寨，准备夺取孟州。派罗成混入孟州刺探军情，罗骗取了孟州守将徐权和总兵胡奎的信任，并和胡奎之女胡金萍结婚，不久，罗成身份暴露。徐权，胡奎深怕朝廷怪他们私通响马，只好献孟州，归瓦岗。后来，朝廷派大将杨令收复孟州，亦被打败。正当瓦岗军举杯相庆之际，杨令突然包围瓦岗寨，将三十三名将领抓住（罗成，史大奈、铁子健三人因回家未被抓。）押回京师，途中，罗成三人闻讯赶来击败官军，砸了囚车，孟州复归瓦岗军。

这部影卷是家喻户晓的剧目，而李世英影箱演的最好。罗成由韩玉珠饰唱，胡金萍由辛万春饰唱，杨令由韩恒清饰唱。拿“上影”的操纵者是王志新，由于该影箱的演唱、操纵、伴奏的功底扎实，艺术水平高，演出时又极为认真细腻，非常受观众欢迎，故成为保留剧目。

此剧目在望奎流传时间较长，各影箱各时期都演过。

《飞龙传》描写的是宋太祖赵匡胤登基前后的一段故事。

宋太祖赵匡胤字飞龙，少年时与好友张广远到关帝庙，戏弄关云长塑象和泥马。

朝廷怪其戏弄神灵，重责赵匡胤之父，父盛怒，逐出赵匡胤。赵流浪到锁阳桥，遇贼寇抢民女赵京娘，赵赶跑韩通救京娘。又千里迢迢送京娘至家。京娘感其诚，愿以身相许，赵惧非议而拒婚，京娘羞愤病郁而死。

赵返锁阳桥路上又遇韩通，二人恶战，刚巧柴荣，郑子明路过，救了赵匡胤。

后周皇帝郭威无子，封柴荣为太子，郭威死后，柴荣继位，柴荣驾崩后，赵匡胤统一了南北方，立为宋太祖皇帝，国号北

宋。

这个剧目的故事长期流传，家喻户晓，各时期，各影箱基本上都演过，最好的影箱老一辈数李世英最好，中年影班数张忠义影箱最佳。

赵匡胤由温志国饰唱，赵京娘由宋官荣饰唱，韩通由赵世奎饰唱，拿“上影”的操纵者是薛凤芹。

《渔港螺号》是反映与敌特斗争的新编现代皮影剧目。

某渔港造一艘水泥船，试船时一个潜逃敌特把螺丝钉扔进机器内进行破坏，被机智的少先队员小陶沙等人发现、经过巧妙的追踪和与渔港领导的紧密配合，终于擒获敌人，保证了试航的顺利进行。

该剧于1972、1973年演出。被望奎县皮影队作为一个对群众进行阶级斗争教育的重要剧目，在全县一百四十六个大队巡回演出。县委领导决定：每个大队看完之后，干部群众都要进行讨论，讨论结果向上级汇报。一时间，该剧目成了全县家喻户晓，懂事人皆知，影响最大的一个剧目。

演员阵容：饰唱潜逃敌特的是董春学；饰唱领导的是温志国；小学生由张淑芹（饰男孩）；谷宝珍，宋官荣等演唱。

该剧是隋书今同志改编。

## （二）影卷情况

影卷也是影箱内一个重要组成部分。

影卷就是皮影戏演出脚本，或叫剧本，用墨笔书写而成，字很大，立体，右起横书，演出时必须放在窗下桌子正中，以便利演员翻看它演唱。

皮影戏传到望奎县一百多年以来，很多乡间“土秀才”把一些古典小说，志怪小说改编成影卷。可惜，仅知《五峰会》、《保龙山》为齐二黑父女编著外，其余的作者都无从考查。这些影卷

都是用通俗，浅显的民间语言写成，既有文言文的特点，又有乡土味极浓的特点，纯属乡间“下里巴人”艺术，这是皮影戏能够长期在农村广为流传的重要原因之一。影卷的书写方式与格式不同于其它剧本，不懂行的人很难看懂，而皮影艺人却能一目了然，影卷有它的专用字，如爷、写成“𠂔”、眼写成“𠂔”，着写“省”，枪写成“𠂔”，娘写成“𠂔”，贤写成“𠂔”等，“𠂔”号是一人唱词结束，“𠂔”、“𠂔”是夹白或道白，𠂔是说明“下”，表示人物下场。

随着皮影戏艺术的日益深入人心和演出队伍的不断扩大，应运而生的影卷也越来越多，根据老皮影艺人和其他老艺人的回忆，望奎县共演过一百三十多部影卷，到目前为止，已挖掘出来，在艺人手中保存完好的影卷还有四十三部，三百五十三本。

剧目表如下：（凡后面带本数者、均是现有影卷）。按首字笔划为序。

#### 1. 传统剧目：

十把川金扇

二度梅

九头鸟

十二金钱镖（20本）

十五串

二郎山

十粒金丹

大破洪州（8本）

大破天门阵（10本）

三下南唐

大八义

小八义

大五义

小五义	五峰会 (16本)
三侠剑	五虎平西南
水济全传	凤岐山
大破金陵	六月雪 (5本)
大破孟州 (9本)	云秀英扫北
大西唐 (10本)	头下南唐 (8本)
小西唐 (8本)	平西册 (8本)
飞龙传 (兴龙传)	平东辽
三全阵 (13本)	归西宁
三侠五义 (抵龙换凤)	四平山 (6本)
三打白骨精 (2本)	白鹿怨
小西凉 (14本)	白云关 (7本)
万宝阵 (5本)	白玉环
飞虎梦	东游记
马乾隆走国	东郭先生 (1本)
天汉山	江东桥
天缘梦 (7本)	西游记
天缘配 (6本)	牯牛阵
瓦岗寨	交叶扇
水漫金山	血书记 (6本)
分龙会	全忠义
双失婚 (二下南唐) (13本)	全家福
双锋剑 (7)	阴兵阵
双金印 (5本)	陈桥兵变
双祠堂 (6本)	两郎山
双魁传 (7本)	灵飞镜
五虎环	秃尾巴老李
五代残唐	红衣女侠

红绡女侠  
红叶关  
河北寻亲  
呼延庆打擂  
呼扬合兵  
青云剑  
青衣女侠  
香锦帕 (7本)  
昭君出塞  
金鞭记  
金顶山  
金腾玉筋 (6本)  
金霞关 (5本)  
炎天雪  
罗通扫北  
夜打登州  
岳飞传  
降虎阵 (6本)  
金沙滩  
保龙山救驾  
党人碑 (7本)  
卧凤山 (6本)  
卧虎山  
卧龙山  
封神榜  
桃花扇  
闹州会 (10本)  
铁丘坟

铁树开花 (血水河) (8本)  
珍珠塔  
秦英征西  
唐史演义  
梅花亭  
猪八戒背媳妇  
曹家将  
紫金冠 (7本)  
紫金钟 (6本)  
鸳鸯帕 (12本)  
镇冤塔 (10本)  
杨家将  
杨怀玉扫北  
滚龙毡  
翠蝴蝶  
辕门斩子 (2本)  
燕飞女侠 (33本)  
薛丁山征西  
薛礼征东  
薛刚反唐  
鹤阳山  
鹰爪王

## 2. 现代皮影戏剧目:

小女婿 (2本)  
龙江颂  
沙家浜  
红灯记  
奇袭白虎团

渔港螺号 (1本)

高价姑娘 (1本)

烈火丹心 (1本)

### (三) 唱腔、灯光效果和操纵技巧

皮影是一种综合艺术，要想演出，必须行当齐全，生、旦、净、末、丑，缺一不可。各行当的各种唱腔也必须掌握齐全，还要有比较好的灯光效果，高超的操纵技巧，演出才能受到观众的喜爱和欢迎。

#### 1. 唱 腔

皮影戏是一种深受人民群众喜爱的剧种，几百年来，一直是望奎县各乡村中一种主要的民间娱乐活动。而久演不衰，紧紧吸引观众的重要因素就是唱腔的魅力。皮影的唱腔优美动听，唱腔语言大众化，通俗易懂，唱大嗓的粗犷豪放，高亢宏亮；唱小嗓的细声嫩气，娇媚婉转；唱丑的油腔滑调，引人发笑。表演男女情爱之处，令人心旷神怡，而表演儿女情长之处，又悲切凄楚催人泪下。

望奎县的皮影唱腔属江北派，从1865年到建国初的影调是从边外的辽宁一带传入的，经过长期的演唱，演变为江北派影调，据老艺人辛万春、杨永林回忆和演唱，那时的曲调比较简单，拖腔短，变化小，音乐简朴爽直。1950年以后，东郊乡的张学文在海伦向崔春方、高俊丰学习了河北乐亭影调，并在全县迅速传播开来。但是，乐亭影调并没有在望奎县“取而代之”，而是由望奎县众多的艺人取其乐亭影优美、流畅之长，在望奎县原来皮影唱腔的基础上，经过反复实践润色，创出一套不同于唐山，也不同于原来影调，而又具有两种影调优美特点的两合水影调，成为独具望奎地方特色的皮影调。

皮影调可分为平调、外调和杂牌子三种。

平调：是望奎县皮影戏最普通，最常用的曲牌，是一般人物

在普通情景中所唱的腔调。〔三顶七〕（字数是三三，四四，五五，六六，七七、有时又有单句锁板）〔西口流水〕、〔三字经〕（每句三个字）〔五字锦〕（每句五个字）〔七字赋〕（每句七个字）〔十字赋〕（每句十个字）〔硬唱〕、〔啰嗦句子〕头两句三个字，后两句五个字或七个字，配以锣鼓腔，头句打一下，二句打两下，三句打五下，又称〔一、三、五〕连唱带念，有数快板风味，平调中唯〔硬唱〕和〔五字锦〕（多为丑唱）都是上句平辙，下句仄辙，其余各调均是上句仄辙，下句平辙。

外调：是东北影所独有的一些专用曲调。一般用得很少，都是特殊人物在特定场合下所唱，主要腔调有：

〔小东腔〕男女小孩唱腔，多为〔七字赋〕，有对唱和齐唱，唱词的上句尾音是仄声，下句尾音是平声。

〔还阳篇〕人昏死苏醒过来所唱，男女唱腔不一样。有的旦角唱完还阳篇后，可接着唱〔两道子〕，但男的不许，唱词有七字也有十字的，可唱四句、六句、或十句。还有〔大还阳篇〕接唱〔悲迷子〕的，特殊情况下也有用〔二六板〕唱腔顶嘴的，一人一句用快板唱。

〔大清板〕、〔二清板〕、〔三清板〕旦角唱、七个字、较慢，一般用在悲凉凄苦的情节里。

〔姐儿欢〕、还有〔马上欢〕、〔半欢〕、〔夸奖篇〕、〔细米丝〕，七字、十字均可，几种唱腔有相似之处，只是人物的心情、场合有不同点，如有的是骑在马上，有的是坐在某处，一般是男女二青年（多是敌对双方）或打或谈时，姑娘偷窥得见男子长得漂亮，于是一见倾心，用此调夸奖小伙子英俊的仪表和高超的武艺。

〔一顺边〕旦角唱，一般都是用在小姐闷坐房中或骑在马上，信马由缰时所唱，唱词一韵到底，字数是三，三，七，七。

〔文打场〕、〔武打场〕是旦角在武打时的唱腔。

〔游云〕十字、七字均可，圣母出山或小姐在圣母处学艺功成，首次出山，脚踏祥云在半空中看到大地的万千气象，忍不住激动心情，高兴的唱两句或四句，曲调十分优美。

〔悲调〕分多种，不同身份、性格，在不同情景中所唱也不同。

〔哭迷子〕和〔大悲调〕一般是旦角唱，七字，十字均可，见父亲等亲人死，悲痛之极，先是大声嚎哭，哭后边数说边唱，即是〔大悲调〕。

外调中还有〔孝清佛〕、〔压油子〕，均为刀马旦夸小将时唱。

杂牌子：杂牌子是从其它剧种中吸收进来的曲调，仅用在《平西册》，《双失婚》，《破洪州》等儿出戏中，带有插曲性质。

〔戳钢刀〕旦角唱，在战场上大战后，精疲力竭，再也无力举刀杀敌，于是手拄钢刀唱四句，之后，倒地而亡。

〔哭人头〕男唱腔，死了亲人或至交后放声痛哭，边唱边哭，情极悲切。

〔耍孩子〕男丑唱，在高兴时或被打后而想起打他者对他的恩德时所唱。

〔太平年〕男女欢乐时所唱，曲调欢快幽默，字数是三、三七、七、七；每七字后均带太平年仨字。

〔安罗打枣〕男丑唱，均是夫妻逗趣或与友人开玩笑时所唱。

另外还有〔拔大葱〕、〔石榴花〕、〔安梆子娃，鼓耳〕〔清弦〕等。

杂牌子多是男丑唱。油腔滑调，诙谐有趣，特点是，一般只用横笛而不用其它乐器伴奏。

我们现在了解和掌握的皮影影调共有三十多种。

2. 灯光效果



望奎县皮影戏艺术的灯光效果也是根据不同历史时期，地点和条件而发展变化的，在以前很长一段时间内，都是用煤油灯。灯是一尺见方弧型铁盒做就，盒内装上煤油，点起来很亮，不亚于一百瓦电灯，特别是在露天演出，微风吹拂，灯苗晃动，影人具有活动感，效果更佳。后来有用保险灯，嘎斯灯和气灯，再后来发展到电灯。

到1978年，县里皮影队的张忠义，电工祝喜贵等人根据省皮影团搞的灯光效果的方法，充分利用电的作用，搞了土法的火灯、云灯、水灯，龙吸水等灯光效果，十分逼真、形象。

祝喜贵把各种灯的灯线都集中在一个总机关处，安上各种按钮，演出时哪个场景需要哪种灯光，一按电扭，马上就出现理想的灯光效果。

火灯：用纸壳糊直径八、九寸，高一尺的圆柱体，圆柱体外刻上火牙子（即火苗状）用红纸糊上，中心轴上装一个小轴和电灯泡，一按电扭，圆柱体转动，红色的火牙子映在影窗上，随着圆柱体转动的快慢就出现了着火大小的效果。

云灯：用细铁丝网围成一个直径八、九寸，高一尺的圆柱体，铁丝网上扎数片厚薄不一的棉花片，影窗上端挂上蓝色透明的玻璃纸。（作蓝天用）圆柱体慢慢转动，棉花片映在影窗上，就出现了蓝天慢慢飘动的白云。

水灯：用铁筛底钉成一个直径八寸，高一尺的圆柱体，内装沙粒，圆筒外面等距缠上纸绳，圆筒前面挂一线帘，圆筒后面放聚光灯，通过灯光照射和圆筒转动的沙沙声，就出现了风雨交加的效果。线帘斜放就出现风加雨的效果，线帘垂直就出现有雨无风的效果。另外，把一个铁盒剪成一个闪电状的豁口，内放两只碳精棒，当碳精棒撞击时，就发出响声与闪光，而铁盒豁口正对准影窗上端，就出现打雷、闪电和下雨的效果。

龙吸水，影窗下端先弄出蓝色大水的效果，空中出现一条摇

头摆尾的巨龙。再拿一个手摇转灯，转灯豁口向龙口方向摇，就出现龙吸水的效果，向相反的方向摇，就出现龙喷水的效果，再配以水灯，就出现了天上龙喷水，地下闪电交加，大雨倾盆的效果。

天降大雪，把一根细绳横挂在影窗上端，绳上挂几根带叶的树枝，一面洒落一些碎纸屑，一面用小吹风机吹动树枝，就出现了风雪交加的效果。

### 3. 操纵技巧

一个皮影演出团体，需要六至七个人合作，其中以“打”、“拉”、“贴”、“拿”为主。“拉”就是演奏第一四弦胡琴者；“打”则是司鼓者的简称；“贴”和“拿”都是影人的操纵者。“拿人”共分“上线”和“下线”两种，“上线”又叫“拿影”和“上影”，上场的影人都由“上线”拿，同时也送给“下线”，“上线”操纵的影人都是正面人物或辈份职位高的人物，影人都是从左侧上幕，“下线”又叫“贴影”，他擎等“上线”递给他影人，他操纵的影人都是反面人物或辈份小，职位低的人物，影人都是从右侧上幕。

参加演出的人或坐或站，位置是固定的，“贴影”者坐于前行右边，“拿影”者坐于前行左边，司鼓者站于前行右面，器乐伴奏人员演奏第一四胡者居中。

皮影戏的影人虽然只在脖子和双手上系三根操纵棍，在空间上又受到一定限制，但它给人们艺术形象却是完美的真实的。通过运用自如的摆动三根操纵棍使影人的各种动作都形象、逼真、恰到好处的表现出来，使观众得到了真实和美的享受。真可谓“三尺生绡作戏台，全凭十指逞诙谐，有时明月灯光下，一笑还从掌中来”；“聊借纸数张糊成世界，且将灯一盏照出乾坤”。

皮影在演出前，为了不至于手忙脚乱，要先搞好“练兵”，拿“上影”者把各场按次序出场人物的头茬身子挑好，装上头茬，

挂在一根绳子上，以备及时取用。

望奎县的老艺人王志新是老一辈皮影艺人“拿人”技巧最娴熟的一个人，他操纵的影人独具特色，具有各种拿手的“绝活”。

#### （四）雕镂艺术

我们在皮影戏中看到的影人，不仅是戏剧情景中的“演员”，还是一种令人喜爱的可供人欣赏的工艺品，国际上曾有人赞美中国皮影戏的影人是“精美绝伦的雕刻”。可见，雕镂是一种高超的民间工艺珍宝。

皮影戏影人的雕镂颇为考究，先把驴皮或马皮进行处置，用水泡掉毛，四面撑开钉于墙上，刮净腐肉，晾干，再把影样子钉在双层皮子上（一次刻俩），画好后把影样子拿掉，垫在旧菜板上（旧菜板木腐，立茬，不滞刀），用雕刀雕刻，之后润色描绘，涂以桐油，防潮保色（每年伏天要把影人单摆晾晒，以防粘连），因而具有深浅浓淡烘托对比的特点，绘制出的影人色彩鲜艳绚丽，层次清晰，调合均称，光彩夺目。

据老皮影艺人辛万春回忆，我县最早的影人也有用薄纸壳雕刻的，四十年代之后，改为驴皮，五十年代以后，也有用马皮的，现在大部分用马皮，因用马皮比驴皮更易于雕刻，驴、马皮雕刻的影人薄如纸箔，透明度好，着色艳丽，平整挺实，坚固耐用。

望奎县较早、雕镂最好的皮影艺人是王志新，他充分利用了雕镂这种平面造型艺术，把影人雕镂得具有强烈的夸张性和装饰性，他雕镂的影人华丽洒脱，刀工细腻，玲珑剔透。他巧妙的利用平面造型手段，巧夺天工的塑造出各种活灵活现的人物。生动的表达了人物的性格、年龄、身份和地位。从眉眼、脸型、髯发、面纹、盔头、服饰，可知人的忠奸，长幼，文武，形象逼真、维妙维肖。刀笔之精细，造型之逼真，令人叹服。

据目前所知，望奎县共调查到六个雕镂艺人，他们是东升乡兴龙沟村的刘恩方；卫星乡敏二村的温志国；后三乡前二村的井志春，望奎镇的张忠义，他有影样子画集，画的各种场片图案，身子共有一百三十三个，头茬象五百四十二个，包括其师父王志新留下的八十九个图像图谱），后三乡前二村的李承忠，他有两本影样子画集，十六开本，一本一百四十八页、四百八十九个图像，一本一百三十页，是影身子和场片图谱；卫星乡兰头村的王云龙，而尤属王云龙雕镂的影人为最佳，他的特点是刀工细腻，着色艳丽，并且刀法非常纯熟，不用画样子即可雕刻。

### （五）影箱

皮影影箱，既是一个皮影演出团体的简称，又是一个装影人、影卷用的工具。我们详细解剖了东升乡刘恩方的影箱，其它影箱我们也大致看了一下，“装备”大同小异。刘恩方的影箱共有八百多个头茬（影人头），一百二十多个身子（艺人称之为“戳子”）六十多个场片，打开箱子，我们看到了五彩缤纷的历史大千世界。内有帝王百姓，文臣武将，道长仙翁，妖魔鬼怪，草木山石，鱼龙虫兽，真是琳琅满目，美不胜收，应有尽有。

箱内的身、首、场片、均放得井井有条，取用起来极其方便。箱内共分七类包，所说的包，就是一尺二寸宽，八寸高的对开本，每包两面，每面根据需要分三格或四格。

一类包是文武官包：一面为皇帝，及其驾下朝臣，分为白、黑、红、花等四色脸谱；另一面为王子、太子、太监、太子盔，亦分黑、白、红、花四色脸谱。

二类包是帅盔扎巾包：一面为帅盔扎巾，一面为帅盔，亦分黑、白、红、花四色脸谱。

三类包是文武生包：一面为年轻英俊的文生、武生，一面为

年轻武丑，花脸老丑，为黑、白、红、绿四种脸谱。

四类包是文武旦包：一面为女帅盔、抱龙盔、反包巾、王帽，一面为文旦、老旦、丫环、小姐等。

五类包是神妖头包：一面为反王，分白、丑、恶各种脸谱。还有和尚、道人、道童、大仙、圣母、尼姑等；另一面为头上带鱼、鳖、虾、蟹、蛇、虎、狐等原型的各种妖魔、水怪、鬼卒，还有圣母、娘娘等。

六类包是反扎巾包：一面是白、花、丑、绿等四色脸谱，还有胡子或无胡子的王帽，一面是反王扎巾。

七类包是手包：里装超百种各种场合可应急用的一些头茬、兵卒、物品、动物、武器等。

服饰：影人身上雕刻的各种服饰，根据影人的身份、地位、年龄、性别、性格不同而各异。

柳堂：全身由六节十一部分组成，婊子小卒，步下战将穿用。

掖衿子：全身由六节十部分组成，武生穿用，（除柳堂由六节十一部分组成外，其他各种人物的影身子均是六节十部分，柳堂多一部分，主要是为了关节灵活，便于摆动、屈膝。）

站堂凯：山大王帐下站班的步将穿用。

花衫兰衫：文生穿用。

靠子：武将穿用。

偏衫：元帅穿用，是一种内穿凯甲，外罩帅服的服饰。

蟒袍：朝臣穿用。

男花衫：丑文生穿用。

孝服：老丑或死人时孝子穿用。

道袍：大仙、圣母穿用。

女花衫：小姐穿用。

宫服：宫娥彩女穿用。

女柳堂：女战将穿用。

女靠：身带护背旗的女武将穿用。

场片：即各种场景所用的布景，更是色彩缤纷，异常精致。各种场片的使用也是根据不同身份的人物出场而不同。

最大的场片叫彩帘子：长八尺、高一尺八寸，横幅宽约七寸，两面各有一条长近四尺的金龙，二龙头中间一颗碗大圆珠，可谓二龙戏珠图。

仙人洞：四尺半长，二尺三寸高，上有前后山门，蛇精守洞口，奇峰异石，古树花草，并有虎、熊、兔、狐、鹿等兽，专为仙人出山用。

金銮殿：二尺八寸长、二尺二寸高，有金殿门，金龙盘玉柱等，专为皇帝坐龙廷用。

男帅帐：上雕有帅旗、令旗、令箭、幔帐、桌帘、麒麟，供元帅升帐用。

女帅帐：上雕有令箭、令旗、桌帘、花、供女元帅升帐用。

绣楼：三尺五寸长，二尺三寸高，上雕带琉璃瓦的楼顶、幔帐、花卉、窗户、配瓶，供小姐住用。

花亭：雕有四柱，四角上翘的空心凉亭，凉亭前放上各种花草，虚拟为花园，备小姐坐凉亭观花赏草用。

各种用桌也是根据使用人物的身份而定，各具特色。

龙书案：上雕犀牛望月，上端两条金龙盘玉柱，中部二龙戏珠，案底一条金龙戏水，书案上摆文房四宝、茶杯、古董、香炉、案底有海水礁石、案帘等，专供皇帝用。

书案：文武朝臣用，雕有文房四宝，花瓶、配瓶、花、鱼、山石、兰花等。

书桌：生用，雕有文房四宝、花瓶、配瓶、笔筒，桌底下绣有狮子滚绣球、菊花、牡丹等。

寝桌：分老生、小生、旦角用的几种。老生用的雕有红珊瑚，

生旦用的雕有香炉、金鱼缸、兰花绿草等。

庙桌：庙里用，上雕有香炉、配瓶、拂尘。

堂桌：专供各品级的官升堂用，雕有大印、书签、火票、配瓶、如意、花瓶等。

餐桌：吃饭用，雕有鸡、鱼、肉、肘子四菜，图案有荷花。

椅子：各种坐椅也是根据不同身份而定。

龙椅：皇帝坐，雕有五条龙，坐垫上有月明珠。

太师椅：乡间员外坐。

虎椅：元帅坐，雕有整张虎皮。

反帅椅：反面大将坐用。

各种武器：女使圆头绣绒刀，男使尖头偃月刀，还有叉、斧、棒锤、竹节鞭、鎚、杵、虎尾鞭、单刀、狼牙棒、棍、铲、马鞭、套仙索、葫芦、飞抓、令箭、搥魂瓶、打仙砖等。

各种动物：虎、蜈蚣、大龙、小龙、蛇、青蛙、狼、驴、麒麟、牛、狮子、蝴蝶等。

另外，还有四人抬的大轿、城门、房门、院墙门、树、赶车老板的整套马车，松鹤长明灯和鹤鹿同春长明灯、干枝梅等。

据不完全调查，望奎县尚有二十二个影箱，一万多个头茬，一千六、七百个影身子，六、七百个场片，还有五个影箱活动在农村乡镇。

## （六）影窗

影窗：即演皮影用的屏幕，随着时间的推移，影窗的用料，规格也在变化着。

1920年以前的影窗多数用白纸做就，后来用白花旗布，再后来又用白府绸布做成。现在，望奎县各影箱通用的都是白府绸所做，因白府绸质白，透明度好。

影窗的规格先是宽八尺，高三尺，后来又宽九尺五寸、一丈

二尺、一丈五尺，高度均是三尺左右。

### (七) 演出习俗

解放前，望奎县的皮影演出有许多习俗，主要有：“愿影”“会影”和“乐影”。

**愿影：**村民或某人为达到某种目的，（求天下雨、病人痊愈、病灾解除、失物复得）而求神问卜，许下“愿心”当所求得到满足时，就唱三天、五天、或六天皮影，名曰“还愿”。如果唱三天或五天，就有一天为“正三”，如果唱六天，就有两个“正三”，所谓“正三”，就是这天午间利用日光投影在中午演一场皮影，其它几天都在晚间演出。“正三”这天晚间，先放彩“盒子”，（即变幻花样的彩色鞭炮）“鱼龙变化”等。然后开始唱影。演影的开始先是太白金星在空中驾祥云，冉冉而至，口念一套“风调雨顺”、“国泰民安”之类的喜庆之词，然后指当地地头之名××说些“指日高升”的颂词，被恭维的人高喊：“尝钱×块”，箱主高喊：“谢赏”接着正式演出。

**会影：**一般在挂锄后或秋收毕，天数不限，以演出一部影卷的所需天数或村民需要而定，资金由各户均摊。又叫“青苗”会或“丰收会”。在皮影演出的同时，村民还要供奉“虫王爷”“苗王爷”、“马王爷”等。神灵前香烟缭绕，影窗前人头晃动，会影之所以一面唱影，一面供奉诸神灵，有保人畜平安，保青苗，庆丰收之意。

**乐影：**分为两种，一种是过去在村屯中处得很好的人，突遭天灾人祸（疾病，水火灾等）生活经济条件突降，于是屯中就有几个有威望，善办好事的人，组织发动全屯人送给受灾人家一场影，（即全屯按人口齐钱，除了付给影箱一部分工资外，全部送给受灾人家，属募捐性质）又有一人乐，大家乐之意，故曰乐影。

第二种是逢年节，或农闲，或秋收后，丰收在望或已经丰收，



几个皮影艺人自动献给乡亲们一场影，全村人共同欢乐一场。

## （八） 祭祀佛祖

据说，旧历二月十九日是皮影艺人的佛祖圣宗佛（即观音）的生日，为表示皮影艺人对佛祖的敬仰与虔诚，每年的这一天，影箱的箱主就在自己家的附近，集中七、八个皮影艺人，在家唱三天影，吃喝由箱主白供，村民白看。

## （九） 轶闻传说

### 1. 一只手大嘎秃子的趣闻

每个影箱都有一至两个大嘎秃子影人，演出前或演出中换场片的间隙为避免空场，让他上场说说笑话，或用幽默语言报个什么事，名曰“上报”或根据时间、地点、农时表演一些幽默小品，又叫“小齣子”。

据说，大嘎秃子是北宋时期八大学士之一，姓方名皮，因科考落榜改而演戏，后又演皮影。据说他是一只手的残废人，所以现在的大嘎秃子都是一只手，他为皮影艺术贡献很大，皮影艺人都尊他为祖师。基于此，大嘎秃子是皮影艺人心目中崇拜的偶像，都奉他为大师兄，往影箱里放的时候，必须把他放在上面，别的影人要身首拆开，而他则不许，各箱主之间无论关系如何密切，互要影人可一身或几身的赠予，唯大嘎秃子决不许送人。但如果被人偷走，再送回来则说啥也不要了。

### 2. 电影皮影争观众，电影败北。

1964年，县电影管理站的电影放映队在先锋乡白六村放映电影《地雷战》，另一面演皮影《五峰会》，两面观众相差悬殊，电影银幕前仅有以小学生为主的二、三百观众；而皮影影窗前却是黑压压的一千多人。后来，电影队又免费放映《红日》、《东进序曲》，结果还是没有皮影观众多，只好把电影队挪到别的大

队。

### (十) 行话术语

唱皮影戏的艺人称自己的行业叫照调（音条）。

露八分，用一种词语代替另一种词语含意微露，故曰露八分。

如：

吃饭——超付

走——摘

你唱——乌车

钱——脐儿

多少钱——怎么个触

钱多了——脐触了

钱少了——脐舍了

不是人——雹上姚

影没唱好——影彻户了

影无人看——苗摇人课

喝酒——含气儿

回中语：又称徽宗语，把所有的字根据不同发音而分为唇、腭、齿音，把每一个字都拆为两个字说（即用上个字的声母拼下个字的韵母而成，如黑说成喝勒。（lei）

棍语：每句话的尾音都带一个棍字。

喜鹊语、老鸱语：都近似该种鸟的叫声。

从一到十的念法是：溜、月、汪、载、中、申、兴、张、挨、驹。

## 四、人物传记

张继德（1902—1957）皮影艺人，男，望奎县灵山乡白后三村人，贫农出身，念四年私塾，十五岁跟姓史的老师学艺，专攻旦

角，十八岁正式演出。

他的嗓音甜润优美，唱腔流畅大方，字正腔圆，在《五峰会》中饰暴彩文，在《双失婚》中饰魏冰心，在《杨家将》中饰穆桂英，在《香锦帕》中饰祝香女，用旦角的〔西口流水〕、〔三顶七〕、〔游云〕、〔马上欢〕等唱腔演唱得非常突出，独具特色。夜晚演唱于村中舞台上，一、二里地皆能听得清楚了，村民皆能指出是张继德之唱腔，有时大段唱或演出结束后，还被观众盛邀独唱一段或几段。

他演唱最拿手的是《昭君出塞》，当演到王昭君在出国途中，站在燕门关上眼望南朝祖国，与祖国亲人恋恋难舍之际，他用大悲调唱出了王昭君悲痛欲绝的凄楚之情，唱得观众席上一片歔歔之声。

张继德还以即兴创作，别出新裁见长，为此得外号“张大编”。每到一地、在演出前或演出中换场片空场时，他都能根据时间、地点、农情、民俗、编演一些幽默小品，如在秋收前演影，影窗上就出现一个嘎秃子偷土豆，另一嘎秃子上前将其踢倒，斥道：“人人都看影，谁让你偷土豆？”

张继德多才多艺，他除唱腔极好外，兼善唢呐，精四弦、三弦、打击乐等多种乐器。

张继德一生对工作严肃认真，对艺术精益求精，一丝不苟，三十多年如一日，在艺人和广大群众心目中有很高威望。

他一生授徒有杨永林、宋保善等十五人，他们师徒之间亲密无间，情同父子，并能悉心传授技艺，他传授极为认真，要求非常严格，一板一眼，一字一句，决不迁就，他常说：“学艺不精即等于骗人毁己”。一次、一徒唱顺一个错字，张继德第一次对他白眼相看，第二次怒声喝斥，第三次竟动手揪耳，终把唱词唱准。

张继德威望很高，名声很大，方圆几百里、提起“张大编”

妇孺无不知者，听说“张大编”来唱影，人人争相观看。

他一生演出活动地区很多，到过佳木斯、齐齐哈尔、绥化、青岗、兰西、海伦等市县，他的演出很受欢迎。

**王志新**（1888—1968）皮影艺人，海伦县永乐乡集贤村人，汉族，念过四年私塾，二十岁就与望奎县的韩恒清，李世英等搭班演出，一生从艺，在望奎、青岗、绥化、和齐市等地颇有影响。

他主唱丑角，唱腔油腔滑调、语言诙谐幽默，他特别善演大嘎秃子，因此得外号“王大瓜子”。

王志新的雕镂技艺十分高超，是望奎县老一辈雕镂艺人的佼佼者。

他雕镂的影人造型精美，刀工细腻线条清晰，玲珑剔透，他雕镂的影人被很多影箱使用着。直到现在，后三乡前二村满凤山的影箱，卫星乡水二村毛国福箱子尚有他的影人在。他留下的画有头茬和影身子的两本影样集子，还保存在望奎镇的张忠义和后三乡前二村的井志春手中，在放了三十多年后的今天看来刀笔之细腻、精湛，仍令人赞叹不已。

王志新的雕镂纯熟自如，质量之高，速度之快、令人惊服。如缺一个头茬，他可以在演出中现刻现用，决不误场。与某人迎面擦肩而过，他可以刻刀一挥，某人的肖像就维妙维肖的现于手上。他为人画的二十四孝图，全凭记忆，笔不停挥，却画得色彩鲜艳，栩栩如生。

王志新操纵影人的技巧也非常突出。影人身上的三根棍，到了他手里，就能表演出各种各样的逼真的，形象的动作，使人得到真实感和美的享受。他为影人要弄的刀枪，如出海蛟龙，人枪浑然一体，令人眼花缭乱，让人有武将武艺高超、枪刀耍得“风雨不透”之感。抛出的飞刀可以随心所欲的刺向敌人，又可准确无误的快速回到手中。仙鹤出山，可弹腿，抖毛。女人梳头时，可任意挽头发，戴发卷、戴花，真实、自然，最突出的是影

人骑马，别人是骑好马上场，而他却把马牵到场上，影人一脚踩蹬，一只脚往上一跨，就能麻利的稳当的坐上马背，令人叫绝。他操纵的矮子，抬腿、迈步、屈膝与真人无异，加上他那与众不同的带倒勾的笑声，令人捧腹。

王志新在望奎县和望奎附近市县很负盛名，人人皆知有个“王大爪子”，他一生演出的地点很多，齐齐哈尔、哈尔滨，佳木斯、绥化、青岗、海伦等市县和望奎城乡都有他的足迹。

他的雕镂技艺传授了几个徒弟，现在望奎镇的张忠义就是他的徒弟之一，张忠义的雕镂技艺，很大程度上继承了其师父的刀笔与风格。

**韩恒清**（1871—1958）男，皮影艺人，汉族，无文化，灵山乡腰二村人。

韩恒清七、八岁时因丧父母而寄住于外祖父家。为外祖父家的“喇叭棚子”打“当儿当儿”（小锣）。他天资聪慧，先学吹喇叭，因艺精而受到赞誉。后来，皮影艺人发现了他嗓音极佳有天赋，教他唱影，遗憾的是他不识字，看不了影卷，但他的记忆力惊人，白天教一遍，晚间演出时就能一字不差的唱出来。十四、五岁时就能跟班唱影，独任一角，同时，他又学四弦，三弦，葫芦头等皮影伴奏乐器，也是样样俱佳。

他的音域极宽，又掌握多种唱腔的技巧。他的唱腔饱满、粗犷，主唱净、大，特殊情况下，也可唱老旦、青衣。他唱大、净时，声音宏亮而又吐字清楚，不论多少观众，都能听得只字不错，演唱时能把小铜锣震得嗡嗡响，故人称之为“铁嗓”。一次去北安串门，正赶上演皮影，他就站在后台听，艺人感到奇怪，盛邀其唱一段，谁知一唱，台下掌声雷鸣，后被挽留数日一时声震北安。

他的拿手戏是《五峰会》中的暴虎和《头下南唐》中的赵匡胤。他的演唱很有性格化，因把暴虎“唱活”了，而有“活暴

虎”之称，在演赵匡胤哭郑子明一段时，他用〔哭人头〕曲牌，唱得人们撕心裂肺，潸然泪下。

他一生演出地点很多，与王志新等人搭班，在哈尔滨、齐齐哈尔、佳木斯、绥化、青岗、兰西、绥棱和望奎城乡等地演出，广大的观众对他们的演出班子给予了极高的赞誉。

**李世英**（1879—1947）皮影艺人，男，望奎县后三乡正蓝前二村人，念过六年私塾，因从小热爱皮影戏，所以，念完书后就跟影箱自学唱影，由于他有着极好的天赋加之聪明好学，很快就成为影箱中一把硬手。

他主唱旦角，唱腔婉转细腻，清新悦耳，唱词准确，吐字清楚。旦角的各种唱腔他都掌握得娴熟自如，特别善于用唱腔抒发感情，刻划人物的内心世界。在《白书记》中饰王淑梅，《二下南唐》中饰唱张雪姿，《铁树开花》中饰唱公主，《破阑州》中饰唱孟花仙，都演唱得具有自己的独特风格。他能用自己的唱腔自如的左右观众的感情，为观众所称道，唱〔悲叹三接腔〕等悲腔时，观众能随唱而啜泣，唱〔游云〕或〔姐儿欢〕等欢乐唱腔时，观众又能被感染得欣喜之情溢于言表。

他一生授徒有王惠恩，辛万春等五、六人，他选徒条件苛刻，无天赋恒心者不教，不热爱皮影者不教，而他一旦选定的徒弟就对其尽心竭力，悉心教授技艺，所经他教出的徒弟，就成了他们影箱的得力继承者。在以后漫长的艺术生涯中，都能个个叫响，出类拔萃。

李世英多才多艺，他不仅唱腔好、尤擅长皮影伴奏的各种乐器和打击乐，特别打的一手好洋琴（在皮影伴奏的乐器中，洋琴在当时是很少的，而他的洋琴在二十年代后期买到手后，一直使了二十多年，于1985年十月份才被毁掉）。

他的性格极为谦和，在影戏班内与群众关系处得甚好，因其性格平和如淑女，又主唱旦角，故外号有“李大姑娘”之称。

他一生演出地区很多，哈尔滨、齐齐哈尔、佳木斯、绥化、海伦、青岗、兰西和望奎城乡等地。

**庞耀亭**（1880—1957）皮影影箱的组织者，男，望奎县人，汉族，念过六年私塾，民国初至伪满时期，为望奎县地方驻军团长，望奎沦陷后，庞耀亭既不愿奴颜媚骨事敌，又无力回天，更不愿昧心欺压良善，又由于他酷爱皮影艺术，所以果断辞职、弃武从艺，自为皮影箱主，组织影班，在望奎城乡及绥化、青岗、兰西和海伦等地演出。

他既当箱主，又四处“打地儿”（联系演出地点）。由于他的名望较高，所以慕其名而曾与他影箱洽谈演出者甚多。从1935年到1950年，他的影箱到过十四、五个人，名噪一时，“生意”甚佳。他当箱主演出时钱多钱少从不计较。他常说：“我演皮影不图钱，只图乐呵乐呵。”

在演出中，他既不会操纵，又不会伴奏，唱腔也是南腔北调，但他非常喜欢唱、常为配角唱几句，台下窃议其唱腔之拙劣，他亦不在意，他听后诙谐的接茬说：“我是唱得不好，但我喜欢皮影，喜欢唱，他人无奈其何也。”众人一笑乃罢。

他曾当过团长，但从无官架子，待人十分随和，热爱皮影之心始终如一，弃武从艺后，一直热心搞皮影演出，从没中途而辍。所以，十几年间，望奎城乡和附近市县，提起庞团长之影箱，妇孺皆知。

**赵公田**（1907—1985）皮影艺人、男、望奎县富源乡白三村人、汉族，念过三年私塾。

他一生主唱丑角，潜心琢磨，创出一套与众不同的说与唱的方法。从他掌握的丑角唱腔和演唱技巧上，可以说皆冠于望奎唱丑角艺人之首。其他艺人也自叹不如。

他的丑角唱腔极佳，既有宏亮，准确，清楚的特点、优点、又有语言幽默，唱腔诙谐滑稽的特色。

他除唱腔极好外，还有两手绝活，一是笑声，他可以根据各类丑角身份，在不同场合下笑出独具特色的笑声，人都说他“笑绝了”真是独成一家，一笑引众笑、笑声不绝。

二是有形象的口技、他可以任意摹仿马、牛、羊、鸡、犬、猪、猫的叫声，他以假乱真的口技，为整个节目增加不少情趣。

文化大革命中他在草甸子上打柴，偶即兴学马叫、适值寻马人应声而至，误以为真，说明原委后，一笑乃罢。

赵公田是继李世英、韩恒清、王志新以后望奎县较为著名的艺人，他与董春学、辛万春、杨永林、张学文等人搭班，经常活动在望奎城乡和绥化、哈尔滨、齐齐哈尔等地，并且每次参加省、地汇演时，他都必参加。在人们的心目中，留下了很深的印象。

(本文编辑 隋书今)





# 望奎县剧场概述

刘连城

望奎在未开垦以前原系清朝封禁之围场，光绪二十三年封禁政策解除，出放荒地，广为招募人民负耜辟莱，望奎汉人见多。

光绪三十二年荒地垦熟，人烟稠密，由绅民等公议拉立镇基。因地址介于头道乌龙沟、二道乌龙沟之间，故名双龙镇。自此以后数年，因南有呼兰河之航运水路交通，商贾云集，市街繁兴，农商各业不断发展，遂于民国五年春设治，民国七年元月治局改为望奎县。望奎为西北遥望卜奎之意。

望奎自设治起，其衙署始终设在双龙镇（文革后改称望奎镇），历经中华民国、伪满两个朝代的更迭至中华人民共和国的建立，双龙镇始终为望奎历代政治、经济、文化之中心。

望奎县最早的戏曲活动始于民国十年前，由清末退职军官盛凤溪创办望奎落子园，园址在今监所路南。落子园为草泥结构，可容观众四百余人，以大口落子男旦演员小黑翠在当时最有名，擅演《珍珠衫》、《王少安赶船》、《桃花庵》等传统剧目，师承李金顺，在望奎红极一时。

民国十三年，乡绅徐相周依靠其子徐堂为当时警察署长的势力，伙同商凤鸣又在西南二至四道街之南北胡同另辟市场，修建板坯结构的戏园子。沿街两侧除几家饭馆和食品、烟酒店外，尚有妓院三十余处，蓄娼妓百余人，意在与盛凤溪争夺阵地，称此为“会芳里”，俗称“西南拐”。会芳里兴起后，落子园便日趋

凋敝冷落，不久即在竞争中倒闭。

民国十八年十一月份，因夜间演员炒栗子不慎引起大火，将老戏园子焚毁。县长靖国儒广集社会之资，于翌年春在原址重新起建砖瓦结构的剧场，名曰第一舞台。据康德元年宫内信武、藤本俊策撰写的《望奎县事情》记载，译文如下：“由县长靖国儒氏斡旋，县城内有志之士捐资，在城内建起比较华丽的剧场，平时演剧至夜十点。”

第一舞台总建筑面积约一千二百平方米，上下两层看台可容观众六百余人。舞台落成后，商凤鸣、陆春和戏班财主奔走于松花江两岸，邀请名伶戏角组建戏班子。主要流动演员来过：评剧演员金开芳、肖丽华、碧莲花、苏月舫、苏月楼。梆子演员金刚钻、溜溜蛋、天鹅蛋。京剧演员刘瑞轩、刘晓峰、赵云飞、李永超等。望奎本地名角有梆子老生刘鑫坡，京剧刀马花旦芙蓉萍，评剧青衣花旦赛丽君，琴师孙大锯、陈喜顺，鼓师谭金山。

由于当时流动演员颇多，来此“打炮”者不乏其人，其中佼佼者常使剧场爆满。据伪满《民生年鉴》记载：“康德五年度共演出180天，观众到过18,360人次”。“康德六年度共演出201天，观众到过22,280人次。”至伪满垮台时，该剧团自行解散。

光复后，由侯凤林、陆芳田继续组建戏班子，活动形式仍以聘雇流动演员为主维持演出，不久即因经济匮乏而解体。

一九五一年，根据政务院颁发的《关于戏曲改革工作的指示》，望奎开始组织集体所有制的剧团。翌年，因经济收入每况愈下，曾到庆安县一带活动而被庆安留用。

一九五三年，再次组织集体所有制性质的剧团，演出剧种以评剧、拉场戏、二人转为主，演员最多时三十余人，剧场原址设在南大街道东，后迁至绵和盛胡同。占用房屋六间，场内设有长凳三十余条，满场时可容观众三百余人。

一九六〇年，在原来剧团的基础上，正式成立全民所有制性

质的剧团，由省文化局直拨经费二十万元，在十字街北路西起建两层楼的剧场，建筑面积为一千四百平方米；内设靠背长椅二百多条，可容观众九百余人。剧团经费采取“差额补助”的办法。最初的组织形式有二人转、拉场戏、评剧、皮影、大鼓、评书，团名为望奎县人民艺术剧院。不久随着评剧演员的不断增多，在一九六一年末将皮影、书曲等移交给双龙镇管辖，并经县委讨论批准，将望奎县人民艺术剧院更名为望奎县评剧团。

以后评剧团的阵容不断扩大，最多时到过74人，主要演员有陈桂君、孔丽君、王乃文、刘亚州、杜青林等。琴师周庆彬、李则民，鼓师刘亚斌、程万均。演出剧目为传统戏，新编历史剧、现代戏三者并举。剧种为京剧、评剧、地方戏。一九六一年至一九六六年共上演剧目207台，一九六一年全年演出344场，观众达154,667人次。一九六二年全年演出358场，收入达72,720元。

无产阶级文化大革命开始后，剧团辍演。一九六六年九月份，农业中学的“造反派”组织冲进剧场，将所有的服装、道具统统抬至正大街十字路口，在“破四旧、立四新”的口号下，一把火吞噬了数万元的国家财产。

一九七〇年开始组建样板戏学习班。一九七三年被省文化局列为上山下乡演出模范单位进行表彰。一九七八年省文化局拨款七十万元，将原剧场拆除，在原址复建，面积为二千七百平方米的“影剧院”，设有座席一千二百一十九个。一九八一年，剧团赴绥化公演大型现代评剧《沧海作证》以阵容整齐，表演艺术精湛在全区引起轰动。

（本文编辑 隋书今）

## 黑龙江省京剧团大事记(摘编)

张 刚 杨洪涛 张 明

一九五〇年十月，原黑龙江省戏曲学校在齐齐哈尔市正式成立。学员四十三人。校长王桂林，副校长宋大山。学校属原黑龙江省文化局领导，由齐齐哈尔市京剧团部分教师教课，培训。

同年年底，戏曲学校与齐齐哈尔市京剧团各自独立。

一九五三年，中央文化部令各大城市的戏曲学校一律解散。后经文化部批准，把原黑龙江省戏曲学校改为黑龙江省少年京剧团。地址在齐齐哈尔。团长宋大山，副团长张德发、杨步云。

一九五四年八月，向中央文化部进行了汇报演出，演出的剧目有《打渔杀家》等。

同年，原黑龙江省和松江省合并为黑龙江省。京剧团仍留在齐齐哈尔。

一九五五年二月，少年京剧团在哈尔滨话剧院为达赖喇嘛演出《金山寺》。

同年十二月至一九五六年一月，参加黑龙江省文艺汇演，演出剧目有《除三害》、《泗州城》，《除三害》主演张国华、周喜庆、刘振安均获个人表演奖，《泗州城》演员吴铁林、宋江泉、李宝柱获个人表演奖。

一九五七年六月，剧团由齐齐哈尔市迁至哈尔滨市。

同年八月，在哈尔滨国际旅行社为苏联专家演出了《四杰村》。

一九五八年一月一日，剧团学员由供给制改为工资制。

同年九月三日，在哈尔滨市友谊宫为省第二届人民代表大会第一次会议演出《青面虎》。少年京剧团与中国戏曲学校实验京剧团联合为省、市领导演出《借扇》、《青面虎》，本团整理的传统戏《生死牌》和改编的现代戏《青春之歌》。

一九五九年，参加了以副省长李延禄为团长的慰问团，赴“八五一”、“八五三”、“八五四”农场，为十万转业官兵演出。剧目有《生死牌》、《杨排风》、《青面虎》、《樊江关》等。

一九六〇年三月，参加在海伦县举行的黑龙江省青少年汇演。剧目有《樊江关》、《思凡》、《青面虎》、《夜奔》，均获集体奖和演员奖。

一九六〇年七月，省少年京剧团归属黑龙江省戏曲学校领导。校长史风，副校长李慧杰。剧团正式改名为黑龙江省戏曲学校实验京剧团。团长罗庆霄，副团长杨步云、张德发。

同年八月，省戏校实验京剧团赴黑龙江省农垦地区，慰问演出《青面虎》等折子戏。

十一月，赴大庆进行慰问演出，祝贺大庆第一口油井出油。

一九六二年十月，以省戏校副校长李慧杰、剧团副团长杨文秀为领队的慰问团，赴牡丹江地区慰问中国人民解放军铁道兵部队；省委书记王一伦在牡丹江宾馆接见了该剧团领导及部分演员，并做了重要讲话。

一九六四年六月，《千万不要忘记》剧组，赴北京参加全国京剧现代戏观摩演出大会，汇演期间，董必武、陆定一、周扬观看了演出并同演职人员合影留念。在京文艺界著名人士周信芳、张君秋、赵子岳、姜妙香等也观看了演出。党和国家领导人毛泽东、周恩来、彭真、陈毅、贺龙、李先念、陆定一等，在人民大会堂接见了全体演职人员并合影留念。

同年十二月，本团演出创作的《三少年》、《上任》、《夺阵地》，参加了黑龙江省戏曲现代戏汇演，并被选定为参加东北区京剧现代戏汇演剧目。

一九六五年五月，《三少年》、《上任》、《排戏前后》（又名《夺阵地》）参加了在沈阳举行的东北区京剧现代戏汇演，获得好评。

一九六七年十一月，以贾德林为领队的省戏校实验京剧团部分演员和哈市评剧团部分演员组成慰问团，赴牡丹江地区慰问绥芬河边防部队。

一九六八年十一月，哈尔滨青年京剧团革命委员会成立

一九六九年八月，赴海拉尔等地，祝贺呼伦贝尔盟划归黑龙江省，慰问演出了《智取威虎山》。

九月，全团演职人员下放绥棱县农村劳动。

十一月，黑龙江省革命样板戏学习班成立。领导小组组长王双印、副组长朱修业（军代表）、金世奎（干部代表）。

一九七〇年六月，以陆鑫（军代表）、洪衷为领队的《智取威虎山》剧组，赴珍宝岛、佳木斯等地慰问演出三个月。

一九七二年春，在全省现代题材戏曲调演大会开幕式上演出了《红灯记》，在闭幕式上演出了《奇袭白虎团》。

同年四月二十四日，黑龙江省京剧团正式成立。团长娄革，副团长杨文秀，政委宋士英。

一九七三年三月，以张玉超、牛希山为领队的省京剧团第一演出队，赴黑河农场局所属的十五个农场，慰问演出《奇袭白虎团》。同时，以娄革为领队的省京剧团第二演出队，赴齐齐哈尔市“引嫩工程”进行慰问演出。剧目有《三少年》、《上任》及《海港》选场等。

一九七四年六月，省京剧团建立了演出小分队，赴五常县农村演出京剧选场《痛说家史》、《常青指路》、《插入敌后》、《军民鱼水情》。

一九七五年五月，派出演出小分队慰问中国人民解放军一三一九部队、驻哈炮兵部队和空军部队。

同年，省艺术学校附属“五七”专业部为本团定向招生京剧班20名（一九七六年二月入学）。

一九七六年初，本团以创作剧目《雪岭红旗》参加全省农业学大寨专题调演。

一九七七年三月，粉碎“四人帮”后演出第一个传统剧目《杨门女将》。

同年十月，省京剧团和省杂技团联合为美国农业代表团演出《三岔口》，并为朝鲜国立交响乐团演出了《打焦赞》。

一九七九年二月，在党的十一届三中全会精神指引下，原市京剧团、市歌剧院、市话剧院、省歌舞团的人员均回原单位。少数人留在省京剧团。日本岐阜县农业友好访华团观看《红梅阁》。并和演员们进行了交谈、联欢，赠送纪念品，合影留念。

一九七九年秋，本团创作的神话故事剧《红鳞仙子》，为全省戏曲调演大会作了汇报演出。

同年九月，省戏校原“五七”专业部京剧班十五名应届毕业生分配到本团工作。教师张志禄、魏正元、李炳州、尹韵琴、郑丽珠。

一九八〇年二月，省文化局党组决定将省艺校毕业生、省京剧团部分青年演员及学员集中起来，举办京剧进修班。贾德林负责全面工作。

一九八〇年秋，省京剧团参加了全省青少年戏曲汇演，剧目有《虹桥赠珠》、《女起解》、《樊江关》。主要演员郑丽珠、李师友、林桂兰、姚慧萍均获一等奖。《女起解》乐队获集体伴奏奖。

一九八〇年七月，省京剧团和省艺术学校联合邀请中国戏曲学院的付德威、邢威明、王金璐、王玉敏、何金海；上海京剧院的肖德寅；江苏省戏校的费玉策和辽宁戏校的张玉鹏先生，传授

了《林冲夜奔》、《劫江夺斗》、《芦花荡》、《断密涧》、《岳家将》和《断桥》。

一九八一年三月，省京剧团成立了第二届艺委会。主任孙学文，副主任杨步云、杨秀敏、王士。秘书长刘世奇。委员十四人。

同年八月，特邀著名京剧演员李万春来团教学，并联合演出了《古城会》、《闹天宫》。

一九八二年七月，省京剧团和省艺校联合邀请江苏省戏校费玉策、田安玉和北京实验京剧团李玉芙，传授了《一箭仇》、《战冀州》、《忠孝全》，并示范演出了《挑滑车》、《霸王别姬》、《玉堂春》、《一箭仇》、《清风寨》。

同年七月，省京剧团进修班向省委常委进行了汇报演出，剧目有《杀四门》、《女起解》、《辕门斩子》、《卖水》。省委书记杨易辰等观看了演出，并同演员合影留念。

同年十二月，省长陈雷以及王一伦、李剑白、侯捷等省市领导观看了折子戏《虹桥赠珠》。

（本文编辑 袁文波）





## 黑龙江省评剧团大事记(摘编)

黑龙江省评剧团史志办公室

一九五〇年十二月五日，在松江省文教厅文化处戏曲改进科科长王树祥指导协助下，松江省文联评剧团在牡丹江市东北剧场正式命名成立。团长王一忠，副团长黄跃山，主要演员刘晶英。

一九五一年三月一日，松江省文联评剧团在牡丹江市东北剧场，首场演出了《锁麟囊》。主演刘晶英。

同年三月，该团主要演员刘晶英离团。

同年四月，肖丽华来团并演出了《刘胡兰》、《小女婿》、《桃花庵》、《珍珠衫》等戏。

同年五月二十五日，松江省文教厅报请东北人民政府文化部，经刘芝明、罗峰部长批准，将东北文联所属的东北人民剧院（既今松花江剧场）交付松江省文联评剧团使用。

同年五月二十八日，松江省人民政府文教厅决定，将松江省文联评剧团由牡丹江市搬迁到哈尔滨市。来哈尔滨市前，该团先到尚志县、阿城县、双城县、呼兰县，进行慰问演出。

同年七月一日，在哈尔滨市东北人民剧院召开了欢迎松江省文联评剧团到哈大会。文教厅长唐景阳到会，表示祝贺，并勉励大家，要为人民多演好戏。会上松江省京、评工作总团团长王树祥宣布：鉴于松江省文联评剧团队伍不整齐，力量不足，边演出、边建设，决定将松江省文联评剧团更名为松江省实验评剧团、并将该团隶属于松江省京、评工作总团。团长王一忠，副团长黄跃山。

同年七月十日，松江省人民政府文教厅报请松江省人民政府批准，将松江省实验评剧团改由省政府直接领导。

同年八月，王树祥调离松江省京、评工作总团，刘勇任团长。

同年九月，吴素舫小组来团。十月，吴素舫小组自愿降薪，转为本团演员。

一九五二年七月，杨振邦、杨蕴秋来团演出《六国拜相》等戏。月末，转为本团演员。

同年九月，碧燕燕小组来团演出后，转为本团演员。

同年十二月，东北人民政府文化部提出：“在评剧基础上发展社会主义的民族新歌剧”，将松江省鲁艺文工团五十多人调到本团。同时，将松江省实验评剧团更名为松江省歌剧团。

一九五三年七月，松江省歌剧团参加在沈阳举行的东北大区汇演。演出的剧目是《葡萄与嫁妆》。编剧潘青，导演朱桥、张玉超，编曲白村、谭维友，舞美设计李文远。主要演员吴素舫、碧燕燕、杨振邦。通过这出戏的排演，剧团建立了导演制。

一九五三年，原鲁艺文工团的部份同志调松江省音乐舞蹈队，松江省歌剧团更名为松江省评剧团

一九五三年九月，吴素舫、杨振邦在省直俱乐部为朱德总司令演出了《柳荫记》。

一九五四年七月，松江省政府决定，本团部分同志由张玉超带队，去旅大市慰问413工地的劳动大军。

一九五四年八月一日。黑龙江、松江两省合并为黑龙江省。松江省评剧团更名为黑龙江省评剧团。团长兼党支部书记杨文秀。

一九五四年十二月，薄一波同志来团观看由碧燕燕同志主演的《花木兰》。

一九五六年一月，参加黑龙江省第一届戏曲汇演，演出《花

木兰》、《千河万流归大海》。主要演员碧燕燕、吴素舫。两剧均获奖。

同年秋，为庆祝“一化三改”，吴素舫、碧燕燕、高素秋、筱淑琴将自己的戏装献给国家。

一九五七年秋，以学员班为主，演出儿童戏《马兰花》。导演吴家莱。剧中主要演员为陈桂芝、孙国华、方敏杰、马立忠。

同年，松花江水位上涨，并超过历史最高水位。剧团为保卫哈尔滨市，先后多次派出小分队赴江堤慰问演出并参加修堤劳动。

一九五八年，周总理视察哈尔滨三八饭店，对当时社会解放妇女劳动力给予充分的肯定和鼓励。根据副省长杨易辰的指示，创作演出了《跃进之花》。省内外几十个剧团上演了此戏。导演杨振邦，主演吴素舫。

同年六月，根据省、市文化局“没有现代戏，剧团不准进城的要求”，剧团在阿城县内赶排了大型现代评剧《两个女红军》。导演杨振邦，主要演员吴素舫、高素秋。

同年秋，剧团参加由副省长范子文率领的慰问团去伊春、佳木斯，慰问钢铁大军。

同年七月，在本团剧场为薄一波副总理演出了《花木兰》。

同年十月，剧团为达赖喇嘛、班禅额尔德尼演出了《花木兰》。

一九五九年一月五日，剧团派出由张玉超带队的三十七名演员，赴福建前线慰问演出。主演碧燕燕。演出剧目为《猎犬失踪》、《花木兰》等。

同年秋季，参加由副省长李延禄带队的慰问农垦大军慰问团。

同年十二月，省民间艺术剧院部分演员根据黑龙江省文化局决定分到我团，组成了第三队。此时，黑龙江省龙江剧实验剧院成

立。根据省文化局的决定，调出了张川及董世春、李文远等二十余人，支援省龙江剧实验剧院；还派出了慰问大庆演出慰问团。

一九六〇年三月，在海伦县参加全省第一届青少年戏曲汇演。演出剧目为《白水滩》、《花为媒》、《人老心红》。

一九六一年五月，在佳木斯市为王震同志演出了《穆桂英挂帅》、《武则天》。主要演员为吴素舫、姜丽娟。

一九六二年五月，天津评剧院一团来哈演出期间，剧团琴师郑海龙拜天津评剧院一团琴师郭少田为师，并举行了拜师会。

《黑龙江日报》发表了题为《名师收高徒》的报道。

一九六三年三月，在北方大厦向省委书记和常委汇报演出了本团自编、自导、自演的大型现代评剧《烈火丹心》。欧阳钦、李范五、王一伦、强晓初、杨易辰、王鹤峰、李瑞、陈元直、解云清等领导同志观看了此剧，给予很高评价，并接见了全体演出人员。欧阳钦同志建议全省所有的评剧团都要上演此剧。杨易辰同志建议进京汇报演出此剧。

同年七月，为周总理和朝鲜民主主义人民共和国崔庸健委员长演出了影腔戏《英台打枣》。

同年秋季，吴家莱、王书怀写出了中型评剧《老榆树下的秘密》。剧团在107剧场向省委书记和常委汇报演出了该剧。欧阳钦、李范五、杨易辰、陈元直观看了演出。

一九六四年六月二十一日，黑龙江省戏曲学校评剧进修班全体学生毕业分配来团，成立第二演出队。

同年十一月，全省举行现代戏汇演。本团演出自己创作的两出现代小戏《上任》、《夺阵地》，受到好评。

一九六七年九月二日，黑龙江省评剧团更名为黑龙江省革命评剧团。

一九六九年二月，省革委会代表江英进团，制止揪斗风。

同年四月，根据省革委108号文件规定，原黑龙江省革命评

剧团撤消，将剧团中的五十四人并入哈尔滨市评剧团。

一九七二年四月，恢复了黑龙江省评剧团建制。原调到哈尔滨市评剧团的五十四名人员调回本团。

一九七四年九月，本团移植“革命样板戏”《杜鹃山》，并赴北京参加全国文艺调演。

一九七七年，黑龙江省艺术学校附属“五七”专业部为本团定向培养的三十二名学员毕业，充实到各演出队。班主任马兆禄、教师孙国华、牛永贵、张志忠。

一九七九年三月，恢复了艺委会。

一九六〇年九月，参加全省举行的青少年文艺汇演。演出剧目为《楼台会》、《血手印》、《武松打店》。张丹、张选、崔鲁因获一等奖。马会民获二等奖。邓喜武、高朋、高石辉、封小娟获三等奖。曹阳获辅导奖。碧燕燕、芦吉祥获优秀教师奖。

一九八一年七月，陈雷、王明路、陈元直、李敏、赵尚朴等等省、市领导和抗联老战士来团观看本团创作演出的现代评剧《疾风劲草》。陈雷同志兴奋地说：“我又一次看到了赵尚志的英雄形象。……”

一九八二年三月，本团移植《谁是强者》。同时，为省内外十四个剧团提供剧本、曲谱。

（本文编辑 魏正元）

# 黑龙江省京剧团演出

## 剧 目 简 介

张 刚 杨洪涛

### 《三少年》

该剧以一个真实的少先队员抢救遇险火车的事迹为题材创作而成。少先队员林英、小泉、志铁利用假日，为公社采集山货。突然暴风雨袭来，桥墩被水冲塌，路轨空悬。此时，一列火车疾驰而来，三少年临危不惧，把红领巾接成信号旗，振臂呼喊，将列车拦住，保护了国家财产和人民的生命安全。

该剧于一九六四年由原黑龙江省戏曲学校实验京剧团集体创作，杜平执笔。

该剧由导演王士、刘士奇处理为儿童歌舞京剧。音乐唱腔吸收了“小喇叭”的音调，童声合唱里揉进“共产主义儿童团团歌”的主题。林英扮演者杨秀敏采用了京剧和女高音相结合的唱法。她的表演既有深度，又有少年儿童的特点，受到文艺界和观众的好评。

该剧在黑龙江省戏曲现代戏汇演中列为优秀剧目。一九六五年五月，该剧参加了在沈阳举行的东北区京剧现代戏汇演。中国戏曲学校等十几个剧团、学校学习了此剧。中国戏剧出版社、黑龙江人民出版社出版了该剧单行本。中国唱片社录制了唱片，在国内发行。该剧被确定代表东北区准备参加一九六六年第二次全国京剧

现代戏汇演。一九六六年春，长春电影制片厂拟将此剧拍成彩色舞台艺术片，后因“文化大革命”停拍。中国戏曲学校（院）将此剧选为京剧班教材之一。

一九七五年，该剧经再次加工，音乐唱腔及导表演方面又有提高。

### 《上任》

该剧根据农村饲养员生活素材创作。写的是丁占祥夫妇关心集体的故事。贫农丁占祥担任了生产队饲养员，丁大娘怕他病复发，心疼老伴，不同意他复职。丁占祥不听丁大娘劝阻，经过一番有趣的争论，丁大娘终于同意老伴上任。当青骡马下驹时，大娘跑回家拿来棉被，为小马驹忙碌。

该剧在剧本结构、人物塑造、音乐唱腔、舞台美术和导表演上均有创新。剧本作者王毅把评剧本改编为京剧本。导演孙荣惠、刘士奇把排练场设在马棚，使戏有浓郁的生活气息。编曲张国良、宋士芳根据人物感情设计唱腔，吸收了《老饲养员》的音乐主题，突出了人物的音乐形象。在二簧腔中吸收了大鼓音调。舞美设计马骏用剪纸式的布景和象征丰收的花篮，烘托出农村丰收景象。丁占祥扮演者赵云樵的演唱和表演均受到文艺界和观众的好评。

一九六五年该剧参加了东北区京剧现代戏汇演。中国唱片社录制了唱片。中国戏剧出版社、《黑龙江艺术》编辑部先后予以出版。文化部把它作为推荐剧目发表。

一九七五年，该剧经过加工整理，在各方面又有提高。

### 《千万不要忘记》

该剧根据丛深的同名话剧改编。故事发生在六十年代某电机厂，青年工人丁少纯在其岳母思想影响下，热衷于打野鸭子，追

求资产阶级生活方式，工作时思想不集中，将钥匙掉在电机里，造成重大事故。在其父丁海宽耐心教育下，丁少纯重新回到工人阶级队伍中。

改编杨步云、刘士奇，导演贾世华、王士。

在京剧反映现代生活方面，该剧进行了大胆尝试。表演打破了各个行当之间的界限。唱词安排合理，顺乎自然。唱腔和音乐有创新和时代感。

一九六三年，该剧参加全省现代戏调演，并被确定为我省参加全国现代戏汇演的剧目之一。一九六四年六月，黑龙江省戏曲学校实验京剧团该剧剧组参加全国现代戏观摩演出。董必武、陆定一、周扬及周信芳、张君秋、赵子岳、姜妙香观看了演出。毛泽东、周恩来等党和国家领导人在人民大会堂接见了全体演职人员并合影留念。

### 《红梅阁》

该剧根据秦腔《游西湖》、沈阳京剧团《李慧娘》演出本、北京京剧团《红梅阁》演出本中的一折，集中整理而成。剧本写南宋末年，当朝宰相贾似道耽于酒色。在寿诞之日，他偕歌妓李慧娘游西湖，遇太学生裴舜卿。裴舜卿怒斥权奸，李慧娘深为所动，脱口赞曰：“美哉，少年！”贾似道顿生恶意，回府后屈斩李慧娘，并将裴舜卿囚于“红梅阁”。李慧娘魂魄在判官钟馗相助下，救出裴舜卿，严惩贾似道。因阴阳之差，二人挥泪痛别。

该剧导演王士充分利用舞台艺术的综合手段，打破表演行当局限，着力刻划李慧娘的不屈性格。李慧娘扮演者杨秀敏在表演中较准确地把握了李慧娘压抑无奈的思想感情和不畏强暴的性格。裴舜卿扮演者贾德林把握角色内在思想情感变化很有分寸。

一九六二年，该剧首演于哈尔滨。一九七九年，黑龙江省京剧团重新排演了《红梅阁》。一九七九年六月七日《黑龙江日



# 牡丹江市京剧团

## 演出剧目简介

赵俊德

### 《黑奴恨》

本剧根据欧阳予倩的话剧《黑奴吁天录》改编。剧本通过十九世纪黑人奴隶的悲惨遭遇，揭露了美国社会的种族歧视和阶级压迫，表现了黑人奴隶逐步觉醒、奋起反抗、争取自由解放的斗争。

改编朱慕劬、傅益湘、贾洪群、于发和、罗丹，导演傅益湘。徐云候饰汤姆，李晓春饰哲尔治，何帼英饰意里赛，袁金秋饰艾米丽亚，邵德君饰解尔培。琴师傅益湘，鼓师杜福山，舞美设计林庆森。

该剧进行了一些新探索。剧本方面，改编者删去了威尔逊、韩德根两个人物，加重了解尔培、哈里的戏；为突出主要人物，凯西的出场由第七场改为第五场，加重了主人公汤姆思想发展变

报》第三版，发表了章丰的评论文章《〈红梅阁〉重现戏剧舞台》。剧作家吴祖光、评剧演员新凤霞观看了演出。日本岐阜访华团观看了演出，赠锦旗一面，并将该剧演出实况录音带回国。

（本文编辑 陆蔚青）

化的描写。表演方面，汤姆的扮演者从人物出发，用步法、声音、表情、手势表现人物的心理活动和特定情绪，没有套用传统的老生表演程式。扮演女角色的演员能在表演中“融化”传统表演程式，如变化了的“兰花指”，穿高跟儿鞋走“碎步”。音乐唱腔方面，突破了京剧传统曲牌和板式结构，采用了西方音乐，美国民歌与京剧音乐相融合的手法；突破京剧原有的板式节奏，设计了3/4节奏的唱段，用以表现庄园主太太的性格；设计了一大段二簧倒板、慢板接快板的核心唱段，表现汤姆悲愤激昂的心情，哲尔治出场，运用了京剧老锣鼓经“干牌子”〔平头扫头〕，与人物动作配合得十分得当。

该剧于一九六三年十一月被黑龙江省文化局调到哈尔滨市演出。《黑龙江日报》、《戏剧报》相继发表评论和剧照。省电视台播放了演出实况。中国戏剧家协会黑龙江分会就该剧演出召开了座谈会。张庚同志曾专程由北京来牡丹江市观看此剧，并在剧团召开的座谈会上讲了话，赞扬该剧的演出，对戏曲改革是一大贡献。

### 《李闯王》

该剧上集写赵庄地主仗势欺人，致使农妇赵氏自刎身亡。农民意识到要活命就要造反，于是揭竿而起。下集写闯王进京后放松警惕，错杀李岩。军纪不严，人心浮动。嗣后，闯王出走京城，欲重振旗鼓。

编剧吴清泉，导演吴清泉。李鑫亭饰李闯王，李玉书饰李岩，刘瑞轩饰刘忠敏，李晓春饰李牧，孟岚秋饰红娘子。琴师傅益湘，鼓师杜洪德，舞台美术设计门连生。

该剧的特点是改变了闯王以往的舞台形象。《宁武关》等戏中闯王形象是眼斜嘴歪，丑陋不堪。在化妆造型上有两次改动：第一次化妆为纯文武老生，过分强调了人物的儒将风度，第二次

妆为改良的海下涛，搽紫红脸，勾脸后显得勇武、忠厚、朴实、善良。头戴改良盔，身上半披半挂，形成较理想的闯王形象。

该剧于一九四八年在牡丹江首演。曾到哈尔滨、佳木斯等地演出。观众反映强烈，连演不衰。

### 《黑龙江的故事》

（又名《秃尾巴老李》）

该剧写天庭中的黑龙白龙两兄弟，黑龙行善，白龙作恶。因白龙诬告，黑龙被天庭贬下凡尘，投胎于木匠李家，被木匠当妖怪砍去尾巴，逐出家门。黑龙托梦于母，诉说因为民降雨被囚于岛上。母遂寻儿子岛，感动了虾兵蟹将力助黑龙，击败白龙，从此黑龙永镇黑龙江。

编剧朱慕劬，导演傅益湘，李晓春饰黑龙，孙荣惠饰李母，徐云候饰白龙，陆凤山饰龙王。琴师傅益湘，鼓师林福山，舞美设计林庆森。

该剧在许多方面有所创新。在表演上，“梦境”一场，黑龙穿蟒带翎舞蹈，以翎绕母。娴熟的翎子功贯穿于剧情，用以表现母子之情和重逢之喜。“困龙”一场，黑龙与鳖对舞，穿蟒舞剑，边唱边舞，表演难度较大，演出后获得好评。兄弟剧团演员纷纷来团，向李晓春学习剑术。音乐部份，该剧充分发挥了武场打击乐的功能，并在传统基础上有所改良。舞台美术方面，设计者以夸张手法，创造了浓厚的神话气氛，黑龙是用钢丝环绕成门弓子形状的巨形弹簧，画上龙皮，装上头尾，象提线木偶那样拉向空中，几乎达到乱真的程度。江水是用一面灰色彩绸平铺台面，一端用人力鼓风机把它吹动起来的。加上蓝光的照射，舞台产生了波浪滚滚，浪花闪闪的效果。被困冰岛一场，以突兀的峰峦为主体，巨链由山崖斜垂而下，以锁缚住的黑龙为支点。舞台画面是江水汹涌、白雪遍地。崖缝间挂下的冰凌如把把利剑罩

住黑龙。此画面为揭示黑龙的正义精神渲染了气氛。

该剧参加了一九五九年黑龙江省戏曲调演。

### 《战长平》

该剧写战国时秦欲灭赵，因惧怕守长平的大将廉颇，故用反间计让赵王调廉颇回都城，错用傲慢自负的赵括，秦遂攻下长平，赵括大败，险些丧命，后被廉颇救回。

该剧编剧朱慕劼、陈振东，导演傅益湘。李晓春饰赵括，任淑卿饰赵母，刘瑞轩饰白起，徐云候饰冯亭。琴师傅益湘，鼓师杜洪德，舞台美术设计林庆森。

该剧的表演侧重武打，“群挡子”打得清晰明白、节奏快，一改传统武戏中“垫档子”的繁琐场面。演员在“群档子”中的表演技巧，如赵括挑秦将时的“倒插虎”，回手又打敌将的“肘棒子”，赵括手持长戟掉下马时的“单腿吊毛”，急速的“甩发”，都恰到好处地表现了一个败军之将前后不同的心理状态。音乐部分，在传统锣鼓经“流水”中，铙钹加花点子，使演员左脚踩大锣点子，右脚正走在铙钹加花点子上。这就突出了剧中人物在慌忙逃窜中的恐惧心理。

该剧在一九五六年全省戏曲汇演中获集体表演奖，乐队武场获集体伴奏奖。

（本文编辑 陆蔚青）

# 黑 龙 江 省 评 剧 团

## 演 出 剧 目 简 介

马兆禄 黄 斌 李登云

### 《刘胡兰》

该剧写一九四六年发生的真实故事，歌颂了女英雄刘胡兰的高贵品格。

该剧曾两次复排上演。首演于一九五一年。编剧、导演黄跃山。主要演员：肖丽华、郑敏、石玉金等。一九五二年，第一次复排；导演黄跃山，主演碧燕燕、吴素舫、徐汉文等。一九五五年，第二次复排，由孙学文等同志根据山西人民话剧院演出本改编，在艺术处理、音乐美术等方面均有提高。执行导演徐汉文，音乐设计二队音乐研究组，美术设计沈启瑞，主要演员刘淑琴、李金声、张海清、夏凤英、张选等。

该剧为本团保留剧目，曾作为主要剧目到牡丹江市、五常、尚志、阿城、呼兰等县慰问志愿军伤病员，深受欢迎。

### 《琴瑟缘》

该剧根据明代高濂《玉簪记》改编。写宋代金兵南侵，陈妙常在战乱中与家人离散，投到女贞观出家，巧遇书生潘必正，产生爱慕之情。两人冲破封建禁锢，双双出逃，终成眷属。

改编高枫，导演张玉超，编曲谭维友，舞美设计李文远。吴素舫饰陈妙常，杨振邦饰潘必正。

该剧于一九五二年十二月演出后受到观众欢迎，并成为本团代表剧目之一。

### 《花木兰》

根据《木兰辞》改编。写北朝时突厥侵犯，花木兰忠心报国，代父从军，功成身退，传为美谈。

改编吴家莱，导演黄跃山、吴家莱，音乐设计刘萤、郑海龙、王重华、陈重、王连余，美术设计吴家莱。

碧燕燕饰演花木兰，给人新颖亲切之感。打马还家一场，她以优美的动作、细腻的表演、深情的唱段，场场赢得观众的掌声。

一九五五年，该剧在哈尔滨市友谊宫为达赖喇嘛、班禅额尔德尼·却吉坚赞专场演出。一九五六年，参加全省戏曲汇演获演出奖，碧燕燕获优秀表演奖，高素秋、郑敏、马兆禄获表演奖。一九五九年，该剧演员随东北三省慰问团赴福建前线慰问中国人民解放军。该剧已成为本团保留剧目。

### 《千河万流归大海》

该剧是黑龙江省评剧团建团以来第一出自己创作、反映黑龙江省农村生活的大型现代戏。写农村合作化时期，副社长王玉梅之夫金德发、其表兄石永良拒不入社，双方出现矛盾。后来农业合作社显示出优越性。在事实面前，石永良、金德发受到教育，双方和好。

编剧向一。导演张玉超。音乐设计刘萤。舞美设计李文远。

该剧表演上生活气息浓厚。剧组成员深入生活，并在农村彩排，请农民看戏，听取意见。音乐处理增添了领唱、合唱、轮唱，吴素舫的“瓦蓝的天……”一段唱，给观众留下了深刻的印象。

一九五六年一月，该剧参加全省戏曲汇演，吴素舫、徐汉文

获优秀表演奖，赵广巨、齐连兴、范玉环、李德富获表演奖。

### 《战士在故乡》

此剧根据沪剧演出本移植、排演。荣誉军人张伟明在朝鲜战场双目失明，回乡担任党总支书记。未婚妻林秀英与之退婚。张伟明战胜了工作困难，经受了生活的考验，打击了地主分子。他的精神感动了王淑贞，二人建立了美满家庭。

导演杨振邦、徐汉文。编曲刘萤、牛仁贵、陈重。美术设计李文远。主演吴素舫、杨振邦。

### 《党的女儿》

根据上海人民越剧团演出本排演。一九三四年，红军北上抗日，国民党侵入老根据地。共产党员李玉梅坚持斗争，锄奸抗敌，壮烈牺牲。

导演张玉超。编曲刘萤，陈重。美术设计刘凤山。演员碧燕燕、芦吉祥、吕冬梅等。

该剧在导表演处理上有新意。碧燕燕饰李玉梅，表演细腻动人，把被误解的内心痛苦生动地展现在观众面前，给人留下深刻印象。

### 《跃进之花》

该剧写一九五八年广大妇女走向社会、大办服务行业的故事。王力英办起“三八饭店”，与以马三会为代表的封建思想作斗争，树立新的服务作风，大搞技术革命，发挥了“半边天”的作用。

集体创作，吴家莱执笔并导演。舞美设计李文远。吴素舫饰王力英，杨振邦饰马三会。

杨振邦深入生活，把饭店服务员的音容笑貌、举止行动溶入

人物塑造中，其唱腔动作有独到之处，场场博得观众的掌声。

### 《战斗的大登岛》

该剧写女民兵与解放军联防保卫大登岛的故事，塑造了女乡长、民兵连长邱娜这一机智勇敢的形象。

作者王浩根据真人真事编写而成。导演张玉超。主演碧燕燕、杨振邦。编曲郑海龙。舞美设计李文远。

本剧一九五九年六月演出，观众评论说：“省评剧团演了一出好戏”。

### 《女皇武则天》

本剧由越剧移植。写武则天在改革过程中与元老派的斗争，表现了武则天的从容不迫、机智果断。

剧本移植吴家莱。导演张玉超、杨振邦、徐汉文。编曲陈重、郑海龙。美术设计李文远、刘凤成。主要演员碧燕燕、夏斌音、王银香、齐连兴、芦吉祥、徐汉文、曹凤明、刘燕等。一九八二年复排。剧本移植李登云。导演张玉超。唱腔设计郑海龙。音乐设计郭殊烁。舞蹈设计陈艳君。服装设计许霞。主要演员碧燕燕、姚子君、徐慧莹、孙宝库等。

该剧演员阵容整齐，导表演细致，音乐和谐，舞台美术气魄大而干净，唱腔有继承有发展，连演近百场，受到观众好评，并受到王震同志热情鼓励。该剧是一九六〇年重点排演剧目，现为本团保留剧目。

### 《烈火丹心》

本剧根据真实的故事创作而成，写共产党员宋恩珍在与烈火搏斗中，抢救出大量国家财产，壮烈牺牲。

集体编剧，吴家莱执笔。导演张玉超。编曲郑海龙、陈重。



舞台设计沈启瑞。杨振邦饰宋恩珍，吴素舫饰宋妻。

作者深入生活采访，仅用二十多天，该剧即与观众见面。中共黑龙江省委书记处全体成员看了此剧，予以高度评价。欧阳钦同志建议全省戏曲团体全部上演该剧。此剧先后演出三百余场，在省内得到好评。

### 《东进！东进！》

根据同名话剧改编。剧本以新四军黄桥决战这一历史真实为背景，塑造了无产阶级革命家陈毅的光辉形象。

改编吴家莱。导演黄跃山。编曲郑海龙、郭殊烁。舞美设计沈启瑞。李金声饰陈毅，马兆禄饰韩得勤，碧燕燕饰何吉凤。

该剧于一九七八年六月演出，受到观众好评，成为本团代表剧目。

### 《啼笑姻缘》

本剧是辽宁作者徐汲平据张恨水同名小说改编的。剧本写浙江青年樊家树与天桥大鼓艺人沈凤喜倾心相爱，被军阀刘将军破坏。凤喜被逼疯，秀姑刺死刘将军，壁上留名而去。

导演张玉超。音乐郑海龙。舞美设计刘凤山。主要演员碧燕燕、杨振邦。

剧情曲折动人。导表演及音乐处理有新意。特别是碧燕燕、杨振邦的表演真实感人，音乐伴奏紧密烘托人物感情，有感染力。该剧连演四十余场，颇受观众欢迎。

一九八一年复排，罗芹重新绘景，灯光设计杨忠勇。演出依然受到好评。

### 《梁山伯与祝英台》

该剧写梁祝同窗三载，结为兄弟。英台囑山伯早去迎娶，然而

祝父已将英台许配他人。山伯忧郁而亡。英台祭墓时坟墓自开，二人化双蝶而去。

剧本整理吴家莱。导演杨振邦。编曲郑海龙、牛仁贵。一九七八年上演，主演吴素舫、碧燕燕。一九八〇年重排，碧燕燕任辅导教师。崔鲁因饰祝英台，马会民饰梁山伯。

在一九八〇年黑龙江省中青年演员汇演中，崔鲁因获一等奖，马会民获二等奖，碧燕燕获教师奖。

### 《泪美人》

根据小说《爱的葬礼》改编。故事写晚唐时皇后密选民女冯香罗为皇帝生子，并灭口害之。香罗险中遇救。十六年后，其子幼聪继位，为维护反动伦理和自己的傀儡皇位，竟在中秋之夜用鸩酒将生母杀害。

编剧杨北星、李明明、李金声。导演李金声。唱腔设计郭殊烁，音乐设计金戈。美术设计张之惠。主演张丹、张兰英。一九八二年首演以来，该剧颇受观众欢迎，成为黑龙江省评剧团代表剧目。

(本文编辑 陆蔚青)

## 京剧《黑奴恨》的舞台美术设计

林庆森

京剧《黑奴恨》，牡丹江市京剧团演出，舞美设计林庆森。

舞台美术的总体设计以写意为主，写实为辅。设计者强调运用比兴手法，及通过视觉的隐喻手法，向观众揭示戏剧哲理，用有层次的平台结构，适应剧中人物动作与场面调度的展开，并注意在设计中运用独特的细节，点缀环境，表现气氛，烘托剧情。

第五场，拍卖奴隶。舞美设计是一尊高大的自由女神雕像。一群黑人奴隶在此地被强行拍卖，与此地形成鲜明的对比。该舞美设计为演员的表演提供了典型环境。剧中主人公汤姆被押上拍卖台时，仰首凝望自由女神，虔诚祈祷，然后默默走上拍卖台，造成一种令人压抑的悲剧气氛。

第八场，奴隶觉醒。舞美设计为夜，漆黑的庄园主牧场，破牛栏为前景。汤姆被庄园主打伤，抛于牛栏。当庄园主放火焚烧汤姆时，汤姆怒斥庄园主：“烧吧！你点起这火把，会燃起千百万黑人反抗的怒火，烧毁这万恶的世界，黑暗即将过去，太阳总是要从东方升起来的！”这时舞台上烈焰升腾，进而红光笼罩了整个天空，汤姆剪影在火中屹立。当一群愤怒的黑人拥出台上时，红光幻化为喷薄欲出的一轮红日，从中产生了一种含蓄隽永的意境，激发了观众的联想。

该剧演出期间，哈尔滨话剧院李束丝曾撰文对该剧舞美设计给予了较高的评价。

二十年后（一九八二年），该剧舞台美术设计参加了黑龙江省首届舞台美术展览，获舞台美术设计奖。

（本文编辑 常晓华）

## 京剧《神秘的大佛》的舞台美术设计

林庆森

京剧《神秘的大佛》，牡丹江市京剧团演出剧目，舞美设计林庆森。由于该剧人物、场景、武打较多，时空变化大，因此，设计者采用黑丝绒幕做为虚拟的舞台背景，与局部舞台实景相融合，虚实结合，构成一个虚中有实的整体，充分发挥了艺术假定性的功能。设计者把中国绘画的写意手法应用于京剧舞台，进行了一次有意义的艺术尝试。

第一场，夜，码头。漆黑的天幕上嵌着几颗闪光的星，彼岸灯光稀疏。设计者通过星光与黑绒天幕的色调对比，使舞台产生一望莫测的纵深感。一弯新月的倒影及几条波纹，呈现出荡漾的水面，一条布棚，一只桅杆点缀出戏的典型环境。

第三场，止息亭。设计者采用散点透视的方法，表现乐山大佛近处“一线天”的崎岖山径。具体处理是在固定不变的黑丝绒幕前，悬吊一块画着天空及岩石的条状画幕，投光以后把这块条状画幕推向深处，扩大了观众的视野，在平面绒幕上增强了舞台的空间感，使舞台留有更多的表演区。舞台左侧的岩石是用纱幕画上去的，通过灯光的变化，使观众不仅能看到山洞外部的景色，又能看到山洞里的表演。

第五场，凌云寺。设计者大胆试用了意识流的方法，在舞台虚处（黑幕前）让主人公想念中的人物隐隐出现，化出化入，似有似无，收到了强烈的艺术效果。

该剧舞美设计林庆森在牡丹江市戏剧汇演中获舞美设计奖。

（下转93页）

# 鹤岗市豫剧团简史

谢 星 楼

豫剧，是我国中原地区河南省最为普及流行的地方戏剧种。因河南省的简称是“豫”，故叫豫剧。由于豫剧在我国戏曲声腔体系中，属于梆子系统，唱腔的音乐节奏是用敲梆子来显示，因此又称“河南梆子”。

豫剧的唱腔和念白，是以北方语音为基础，通用中州音韵，吐字清晰圆润，音调和谐高亢，有着浓厚的乡土气息和地方色彩。多年来，它伴随着黄河两岸广大劳动人民的生活和斗争，反映和表达了该地区人民群众的共同心声，在中原地区有着极其广泛和深厚的群众基础，深受人民的喜爱。

## 一、鹤岗豫剧的传入

鹤岗地处北国边陲，是以生产煤炭为主体的新兴工业城市。一九四五年解放时，该市的文化娱乐生活极其贫乏，矿工们很少能看到戏曲与电影。当时，矿工们大部分来自关里的河南、山东、安徽等地。他们热爱自己的家乡，爱听爱唱家乡戏，每当劳动之暇，常常会情不自禁地哼唱几句河南梆子。为了调剂和丰富文化生活，他们还自编自唱河南梆子，使劳动增添了乐趣，生活充满了生机。豫剧从此便在广大矿工及其家属中普及、发展。

## 二、业余剧团的由来

一九五七年，由豫剧爱好者和煤矿职工刘雪彬、韩学诗、徐

传诗、马光全等几位同志协同商议，组成了十几个人的演出队。他们以围鼓清唱的形式，先后赴东山、兴山、南山、老街基、六店等地演出数次，受到当地矿工和家属们的热烈欢迎。

一九五八年，鹤岗市根据广大群众的要求和矿工们喜爱家乡戏的迫切心情，在煤海公园举行了庙会，搭了八个大舞台，外请一些专业和业余剧团来演出。在这八个同时演出的舞台前，观看豫剧的观众最多，而有的观众为争看豫剧演出，很早就搬凳在台下占位等候。在庙会三十余场的演出中，豫剧的演出场场爆满，经久不衰。同年，由矿务局选煤厂牵头，在原演出队的基础上，组建成一个业余豫剧团。

庙会演出结束以后，该业余豫剧团回到了选煤厂，为职工和家属演出。当时，由于人群拥挤，俱乐部已无法维持秩序。厂领导根据这种情况，做了认真研究，并向市文教科请示要求卖票演出。经文教科同意，业余豫剧团开始对外售票演出。当时票价为每张三角钱，演出前一小时，票就全部售完。有些观众因买不到票，只好以壹元钱的高价买黑票看戏。业余豫剧团在京剧院连演七场，场场座无虚席。后来，为满足观众的要求，业余豫剧团又在全市各个剧场巡回演出，先后演出二百余场，颇受欢迎。这不仅在经济上使剧团增加了收入，而且也以后专业剧团的正式建立，奠定了良好的基础。

### 三、专业剧团的建立

一九五八年末至一九五九年秋，业余豫剧团先后两次，为市里召开的文教和农业现场会演出，得到了市委书记邵光程和市长张昆同志的重视。在上级领导同志的大力支持和亲切关怀下，于一九五九年十一月十八日正式成立了由市京剧团领导的专业豫剧团——鹤岗市豫剧团。当时演职人员仅有二十三人。为扩大演员阵容、增强演出能力、提高艺术质量、丰富上演剧目，该团从关内

请来了杨学亮、朱寿荣、李建华、田翠玲、贾桂荣、王月华等同志，担任本团的主要演员。田海录、杨可君、杨士杰等为乐队队员。后来，又陆续接来主演阎荣卿、李恒、金学启、王成敏、白云；鼓师韩后德；美术韩小川。这时演员队伍由原来的二十三人，增加到六十人左右。鹤岗豫剧团本着少花钱、多办事的原则，艰苦创业，勤俭办团。长年巡回演出于方圆百里的七个矿区。最初，上矿山演出，演员们常常是手拿肩扛，直到一九六一年下半年，剧团添了一台汽车，才结束了这种“人拉肩扛”的演出历史。

剧团刚成立时，演员阵容薄弱，行当不全，演出困难，为了完成演出任务，剧团领导要求演员们“一专多能”、“既当后勤，又当演员”、“主角配角都能演”。花旦王爱霞是团里的主要演员，她在每场演出活动中，在演完自己的角色后经常跑龙套。导演也经常乐队里拉弦、敲梆子。

一九六一年下半年，鹤岗市豫剧团脱离鹤岗市京剧团，迁往南山新址。随着剧团体制的逐步健全，演员队伍不断壮大，上演剧目越来越丰富多采，演出质量也比过去大有提高。

一九六四年，鹤岗市豫剧团参加全省戏曲现代戏汇演，演出了本团创作的反映煤炭生产的剧目《试验前后》，荣获省优秀剧目奖。该剧目在哈尔滨市北方大厦向省委领导作汇报演出时，得到了很高的评价。省委书记欧阳钦、省长李范五等主要领导同志，出席观看演出，并与全体演员合影留念。

正当这朵开在煤城的艺术之花芬芳吐艳的时候，“十年浩劫”开始，在极“左”路线的干扰破坏下，鹤岗市豫剧团于一九七〇年六月二十四日被撤销。谢星楼、阎万春、田海录、韩后德等二十一名同志被安排到市文工团和京剧团工作；丁兰堂、田翠玲、阎荣卿、李恒、贾桂荣等人被分别调到市冶金局钢铁厂、南山选煤厂等单位工作。一九七二年，杨学亮、朱寿荣等十六名中青

年演员，先后调往山西省阳泉市豫剧团工作。

#### 四、鹤岗豫剧的恢复

一九七四年，在市文工团和市京剧团工作的原十八名豫剧演员，排演了豫剧《山鹰》、《龙江颂》、《划线》等不同题材的六个剧目，受到当地群众的热烈欢迎。

一九七五年，全省秘书工作会议在鹤岗召开，晚会安排了豫剧为大会演出，演出结束后，鹤岗市革委会主任杨沛君同志对市文化局长孙克俭同志说：“豫剧很受群众欢迎，你一定要把豫剧团办好。”

一九七七年一月，在上级领导同志们精心扶植下，重新恢复了专业豫剧队，并招收了十七名豫剧学员，系统地进行了集中培训。由于这些学员勤奋好学，接受能力强，反映问题灵敏，进步较快。他们演出的豫剧《小刀会》颇受观众的喜爱。

一九七七年春节前夕，专业豫剧队演出了保留剧目《朝阳沟》、《小刀会》，受到市委书记曲绍文同志的重视和表扬，并将《朝阳沟》定为市党代会开幕式的献礼节目和春节期间慰问驻军的演出剧目。同年十二月，正式恢复了鹤岗市豫剧团的建制。

一九七八年，在《小刀会》演出的基础上，剧团排演了豫剧《宝莲灯》，深受当地观众的喜爱。黑龙江省副省长陈剑飞同志正在鹤岗市视察工作。他在市委书记曲绍文同志陪同下，观看了豫剧《宝莲灯》。演出结束后，陈剑飞接见了全体演员并合影留念。省电台对该剧作了报道，播发了实况录音。

一九八〇年，鹤岗市豫剧团先后演出了《梅花案》、《三元夺妻》等六个剧目，演出二百四十余场，总收入达五万五千元，被评为全省的先进剧团。

一九八一年，在全省文艺汇演中，剧团演出整理剧目《淤河



姻缘》，受到观众好评。哈尔滨市文联副主席刘相如同志接见了该剧组，给予很大鼓励。《哈尔滨日报》当时对该剧作了详细的报道。

一九八一年末，鹤岗市文化局举办文艺汇演，豫剧团演出了《血溅乌纱》、《状元与乞丐》两个剧目，被评为市优秀剧目奖。

一九八二年七月，剧团创作了新编历史剧《郑子清外传》，聘请了河南省豫剧院三团陈新礼等三名同志，做该剧的导演、音乐唱腔和舞台美术设计工作。八月间，黑龙江省文化局艺术处副处长戈航和黑龙江省戏剧工作室朱桥、马翔等同志来鹤岗观看《郑子清外传》，给予充分肯定和鼓励。

随着时代的前进和人民物质生活水平的提高，人民群众对文化生活的要求越来越高。鹤岗市豫剧团的全体同志已经认识到，目前豫剧演出的内容和形式，已远远适应不了广大观众的欣赏要求，必须走艺术改革、艺术创新之路。只有这样，豫剧才能发展繁荣，才能跟上时代的步伐，才能满足广大观众的欣赏要求。因此，全团同志正在发奋努力，为豫剧艺术在新时期的腾飞，贡献出自己的光和热。

（本文编辑 伊文彬）

### 附鹤岗市豫剧团历年演出剧目

#### 传统剧目

花木兰	穆桂英挂帅	御河桥	劈山救母
拾花轿	天波楼	破洪州	茶瓶计
三哭殿	红珠女	五凤岭	义烈凤
凌云志	前后楚国	刀劈杨藩	宁波府
牧羊圈	刘海砍樵	反徐州	千秋灯
蝴蝶杯	平霍州	牛郎织女	斩皇袍

花打朝	长坂坡	反阳河	赵连岱借闺女
宝莲灯	鱼腹山	宇宙锋	柜中缘
血溅乌纱	三元夺妻	淤河姻缘	钱塘县
女驸马	团圆之后	碧血杨州	状元与乞丐
白蛇传	逼婚记	赶花船	恩仇记

#### 新编历史剧目

郑子清外传 小刀会

#### 现代剧目

试验前后	门卫	喜事	传枪
传家宝	看瓜	找喷呐	心红炉旺

(以上系本团创作剧目)

焦裕禄	红珊瑚	李双双	朝阳沟
女飞行员	南海长城	红松林	红军的女儿
南方烈火	龙江颂	东风解冻	杨立贝
划线	海防线上	烽火桥头	爱情的审判
山鹰	梅花案	合家欢	乌金墨玉
柜台	小二黑结婚	要家当	渡口
分家	夺阵地	卖罗筐	千万不要忘记

(上接87页)

《神秘的大佛》舞美设计图于一九八二年四月在黑龙江省第一届舞台美术展舞会上展出，获黑龙江省优秀舞台美术设计奖，刊登于《黑龙江画报》、《黑龙江戏剧》等刊物。同年，该剧舞美设计图被选送到全国舞美展览会上展出，并刊登于中国戏剧家协会出版的《舞台美术与技术》一书。

(本文编辑 常晓华)

## 李万春来哈演出轶事

魏正元

一九八一年夏，李万春应黑龙江省京剧团邀请，到哈尔滨市做教学示范演出。演出地点是黑龙江省展览馆剧场。演出剧目为《三岔口》、《盘夫》、《古城会》三出折子戏。票价甲种1.20元，乙种1.00元，丙种0.80元。李万春还没到哈尔滨，戏票于演出前就全部售完。

李万春在《古城会》里饰演关羽。当他唱完导板从幕后出台亮相时，剧场里响起了“碰头好”的掌声。

黑龙江省京剧团有一个年轻演员在《古城会》里扮演报子。由于是初次陪同李万春演出，心情一直处于紧张之中。当他上场见到蔡阳时，将上场要报的台词全忘了。场上出现了将近30秒的空白。扮演蔡阳的演员为了救场，一脚将扮演报子的演员踢了一个“抢背”下场，使剧情和演出得以发展和继续。

黑龙江省京剧团的领导考虑到演出质量，为挽回影响，要将扮演报子的那位演员换下来。李万春得知这一消息后，立即找到剧团领导，对他们说：“哪个演员愿意在台上‘砸死锅’呢？他年轻，缺少舞台经验，我看不要把这个小同志换下来。”

黑龙江省京剧团的领导同意了李万春的意见，没有换掉扮演报子的演员，继续让他参加演出。

在第二天演出中，扮演报子的演员把台词念得一字不差，较好地完成了扮演报子的任务。

(本文编辑 经百君)

# 戏曲谚语艺诀

张 伟

## 编者的话：

戏曲谚语、艺诀，是我国戏曲界前辈艺人在长时间的戏曲艺术实践中不断创造和发展的艺术哲理语言，是戏曲艺人丰富智慧和艺术才华的结晶。它们言简意赅，富有哲理，形象生动，不但有着深刻的内涵，而且有着更为丰富的艺术创作经验，值得我们借鉴。

今天，为了抢救、挖掘和继承戏曲艺术遗产，我们开始做搜集、整理戏曲谚语、艺诀的工作。希望有志之士能留心搜集这方面的艺术资料。为此，我们在这期《资料汇编》中，先采撷几束戏曲谚语、艺诀之花，奉献给大家，以引起大家兴趣，将戏曲谚语、艺诀这个艺术花环编织得越来越大，更加绚丽夺目。

## 学艺方面

从一师，长一艺。

投师不如访友，访友不如偷艺。

一学，二看，三偷，四使。

一处投师，百处学艺。

多从一家师，多懂一家行。

## 练功方面

功多艺熟，熟能生巧。

肯下苦功夫，定得惊人艺。  
一遍功夫，一遍巧。  
三日不练手生，三日不唱口生。  
成人不自在，自在不成人。  
要得会，天天累。  
功夫总得练，不练就要断。  
一天不练手脚慢，  
两天不练去一半，  
三天不练门外汉，  
四天不练瞪眼看。

### 表演方面

笑，先由眼中来，  
哭，先由鼻中来，  
愁，先由眉间来，  
惊和恐，先由嘴上来。  
笨中求巧，丑中求美。  
多则丑，少则鲜。  
得其心，成其貌，善其言，仿其行，表其意，传其神。

### 艺德方面

台上观人艺，台下知人德。  
德高孚众望，艺高不压人。  
功保戏，德保人。

(本文编辑 魏正元)

## 张德发传略

张德发（1901—1981）原名张小发，曾用名张志修，艺名小青面虎。河北省安新人。京剧演员，工武净、武二花脸。

张德发幼随其父张万友（昆曲“黑头”）习昆曲，八岁拜同村昆曲武行王卿善为师，练跟头、把子，又拜师昆曲武生陶显庭学武生戏。嗣后，入河北高阳“同和社”，十三岁在河北保定湖广会馆登台首演昆曲《芦花荡》开始了艺术生涯。

张德发生性耿直，身材魁梧，虽出身贫寒却诚实、秉正，故得名棍张飞。他常常夜练私功，地垫棉被“摔裸子”，“走棒子”，伙伴都称他是生铁蛋——禁摔。

一九二〇年，尚和玉来保定看戏，适遇张德发、朱小义合演《蜈蚣岭》。尚欣赏倍至，带张、朱二人回家，磕头收徒，契约七年。

尚和玉亲授了张德发尚派长靠戏《铁笼山》、《四平山》，短打戏《芦花荡》、《白水滩》，长短并重的《火烧于洪》、《战马超》等。张德发功底“磁实”，得尚派嫡传，不仅具有一般武净的：“漂、帅、脆”，又多了尚派的“狠”，练就了“马上三刀”的硬功夫。随着他技艺的日臻成熟，尚和玉常常带他与梅兰芳、程砚秋、尚小云、马连良、谭富英及昆曲演员韩世昌、白云生等同台演出。

一九二七年，张德发徒满。

一九二八年与白玉田、白云生、郝振基、陶显庭、朱小义等成立了“庆生社”，在北京大栅栏一带公演。

一九二九年，张德发应天华景戏院经理高星樵之邀，到天津演出尚派名戏《车轮战》、《惜猩猩》、《通天犀》、《火烧

于洪》、《四平山》、《战马超》、《白水滩》等，名声大振，得以久住天华景戏院，经理高星樵也另眼看待。一次，张德发饰《白水滩》中的青面虎，“打滩”一场时手持双刀上场，开打后不慎失手刀掉。住戏后，经理到了后台，不问张德发因何失手，却责问谁打的鼓，怎么把青面虎的刀敲打落地？！

一九三〇年，天华景戏院聘上海天蟾舞台编导陈俊卿来津搞连台本戏《狸猫换太子》、《西游记》、《孙庞斗智》、《封神榜》等。演《西游记》时“流沙河”中的一段，被拍摄成电影，张德发饰沙和尚（除拍水战用替身演员外），成功地扮演了角色。每次上演《西游记》，演到“流沙河”这个接骨眼时，全场切光，天幕映出电影，观众大吃一惊。顿时全场倾倒，张德发的名字也随着彩头银幕的新颖、离奇，传遍了津门大街小巷，以至张德发扮个“靛子”出场，观众也给个碰头好。每演“打堂”时，一阵“四击头”，张德发一个炸音：“来……也！”顿时满堂喝彩，掌声不绝，连马路上拉洋车的也模仿张德发的音调，边跑边喊：“来……也！”招揽生意。

张德发虽红极一时，但因物价飞涨，经济状况仍很拮据，常常晚上演出，白天去小市摆摊卖货，维持生计。报上曾刊载他卖的罐头是“青面虎”味的。

一九三六年初，天华景戏院自恃科班“稽古社”学生已崭露头角，遂起意将扶植过科班的搭班艺人挤走。不久，张德发愤然离开天华景，辗转于中原公司游乐场、北洋戏院、东天仙戏院，国民大戏院。

一九三九年，天津遭水灾，张德发与其他艺人联合义演，将所得收入全部赈济灾民。

一九四〇年，张德发等应上海天蟾舞台邀请离津赴沪。此间，张德发曾与周信芳合演过义务戏，亦与盖叫天合演过《恶虎村》。张德发扮演郝闻，轰动了整个上海滩，全上海的武行都来看戏。住戏

后盖叫天宴请张德发等人，酒桌之上盖叫天邀张德发与其在沪合作，久留。张德发因牢记尚门弟子，不得与盖叫天配戏的师训，故婉言谢绝。张德发前往杭州、苏州、沧州、南京、济南、青岛、大连、沈阳等地流动演出。

一九四七年六月，张德发在沈阳演出之际，正值四平战斗激烈进行，剧场萧条，张德发无奈解散班社，偕家眷回老家白洋淀务农、经商，长达两年之久。

一九四九年，北京、天津解放后，张德发参加了首都人民艺术剧院，从事教学工作，为排演歌舞教授基武功动作。在此期间，张德发曾两次在怀仁堂为毛主席、周总理、朱总司令演出《夜奔》、《蜈蚣岭》等戏，受到党和国家领导人的亲切接见。朱总司令还特赠张德发一个自己用过的黄茶杯，祝贺他演出成功。

一九五〇年，张德发转入首都实验京剧团。年底，张德发返回天津。

一九五一年，张德发应邀前往黑龙江省北安县京剧团。

一九五二年，张德发调入黑龙江省戏曲实验学校。（在齐齐哈尔市）任教。张德发虽年过半百，久不登台，却与师生联合演出《四平山》、《艳阳楼》，不减当年之勇，唱、做、念、打处处体现了尚派的风格。他带戏上场，长靠厚底、耍双锤依旧手上干净、脚下俐落，动作稳如泰山，连续三个“鹞子翻身”，靠旗不乱，脚下生根，深得观众赞赏。

一九五三年八月，张德发，盖春来合作演出《两将军》，参加了东北区第一届戏剧音乐舞蹈观摩演出大会，获优秀表演奖，并带此剧目赴凤城、丹东等地慰问中国人民志愿军。同年八月，由于国家经济情况紧张，上级要撤消戏校，张德发和一些老师们用工资来自救，提出“自救、自演、自己挣钱”的口号。师生同吃同住，过着清贫的集体生活。

一九五四年，张德发被任命为黑龙江省少年京剧团副团长。



一九五六年，张德发参加黑龙江省第一届戏曲观摩演出大会，同盖春来、尚长春等合作演出《白水滩》，获优秀表演奖及艺术教育奖。同时，张德发精心培养了一批学生，亲授了众多的尚派剧目：《四平山》、《铁笼山》、《挑滑车》、《乱石山》、《武文华》、《夜奔》、《蜈蚣岭》、《英雄义》、《芦花荡》、《白水滩》、《通天犀》、《宁国府》、《火烧于洪》、《艳阳楼》、《神亭岭》、《青石山》、《两将军》、《战滁州》、《惜猩猩》、《车轮战》、《收关胜》、《混元合》、《贾家楼》等。

一九六六年后，“文化大革命”期间，张德发身心受到严重摧残，长期卧床不起。一九七六年粉碎“四人帮”后，张德发忍受病痛，帮助青年演员默戏练功，以至病危之日，还常常呼唤身旁的好友，将他的学生叫到床边，传授演技。

一九八一年十一月二十六日，张德发病逝于哈尔滨市。

（杨洪涛供稿，本文编辑 常晓华）



## 方宝成传略

**方宝成** (1914—1976)，原籍北京人，京剧演员，工武生，双鸭山市前少年艺术学校副校长，少年京剧团副团长。

方宝成出身于贫苦的梨园世家。祖父方鸿顺在北京京徽班唱过戏，曾与杨小楼之父同台演出，工花脸，并收候喜瑞、袁世海为徒。父亲方福喜(艺名小福喜)工刀马旦，后改武生，常与芙蓉草同台演出。三伯父方福祥，工花脸，常年与金少山配戏。

方宝成八岁拜方玉珍、王春善(方之舅父)为师，练功学戏。无论酷暑严冬，每天凌晨都在马路边路灯下练功，黎明时商贩上市才收功。十二岁入富连成科班，工武生，艺名小盛鸣。因具备较好的武功基础，入班后在严师教导下，功夫更有长进。一年后，因家贫需方宝成唱戏维持生计而退出富连成班，随父在天桥，顺义等地小戏园子演戏。十四岁首次在北京华乐戏院演出。高庆奎、郝寿臣、茹富兰唱“大轴”，方宝成唱开场戏，其余时间仍在小戏园子演戏。

由于不断添置道具、行头，方家什物已典当一空。虽粗茶淡饭，也经常断炊。迫于生计，方宝成要随父闯关东唱戏，但去东北的路费无法筹措。万般无奈，方宝成父征得养女方慧敏同意，将所得嫁妆费给方宝成购置行头、道具作盘缠。

一九三三年，不满二十岁的方宝成随全家离京去沈阳，大连等地，演出《铁笼山》、《长坂坡》、《摩天岭》、《铁公鸡》等武生戏，有时也唱黄天霸和猴戏。

大连演出期间，方宝成又无辜吃了一场官司，被日伪军警打得体无完肤。方宝成无法立足，于一九三五年携全家到哈尔滨挑梁演出。

方宝成在沈阳结识了唐韵笙，并与其关系默契，向唐韵笙学了几出唐派代表剧目。到哈尔滨后，在大舞台，新舞台演出时，除演出武生戏《八大拿》外，还常演唐派的《六国封相》、《驱车战将》、《斩韩信》、《收徐达》等剧目。

方宝成正值盛年，血气方刚，武功基础坚实，演出的武生戏，既“冲”又“漂”，颇受观众欢迎。长达八年的演出活动使方宝成的演技趋于成熟，在观众中的声望也日益提高。

方宝成在哈尔滨的八年中，受尽了日伪军、警、宪、特和地痞流氓的欺凌，饱受班主、戏霸的高利盘剥，终于一九四三年愤然离开哈尔滨，到海拉尔、牙克石、讷河一带搭班演出。

一九四五年日寇投降，讷河县解放。正在此搭班演出的方宝成等人，被该县接收，纳入讷河县京剧团。方宝成被任命为业务团长。

政治上的翻身解放，使方宝成获得了艺术新生。他带领全团抵制坏戏的演出，改革舞台上不健康的陋习，演出了许多内容健康、为人民喜闻乐见的传统戏。同时，他将《兄妹开荒》、《白毛女》、《血泪仇》等剧，亲自动手改成京剧，自导自演。这些新京剧的演出，使人们耳目一新，受到观众好评。

一九四六年，讷河县京剧团并入海拉尔市京剧团。一九四八年，方宝成随团调到牡丹江人民京剧团任演出科科长，兼任艺术学校教师。一九五三年，方宝成调到伊春市京剧团，导演并演出了《猎虎记》、《戚继光》等戏。

一九五六年，双鸭山建市。方宝成从伊春市调到双鸭山市评剧团。他团结各地来的京剧演员，排练难度较大的《梁红玉》、《十五贯》。同时，他动员评剧演员大练基本功，宣传练好基本功对提高演员素质和剧目水平的重要性，亲自给他们排演了评剧《蜈蚣岭》、《武松与潘金莲》。排《狮子楼》一折时，他巧妙地把武术融化到戏曲的武打里，使武打为刻画人物性格服务，克服

了戏曲艺术为武打而武打、武打游离于剧情之外的弊病，使一些青年演员尝到了大练基本功的甜头，初步学会了运用戏曲程式塑造人物。这在五十年代还是戏曲界一个重要的课题。

方宝成在艺术上提倡“文戏听唱，武戏看齐”。排武戏时，他主张演员的一招一式要与打击乐配合得滴水不漏。“群戏”中的龙套、大兵、丫环等也要动作整齐划一。他排的武戏，时常“中间开花”，群戏一个“亮相”会博得全场观众“炸窝”般的掌声。京剧演员尚长春看了方宝成的武戏后说：“方老师真是艺高胆大，见真功夫。”

方宝成不仅有较深的艺术造诣，而且有丰富的教学经验。一九六〇年三月，为培养京剧接班人，方宝成任新组建的双鸭山市少年艺术学校副校长。在他严谨负责的教育下，戴着红领巾入校的学员，只经过五十七天的训练、排演，就能演出《杨门小将》全剧，使京剧界大吃一惊！少年演员陆续演出了《包龙图》、《穆桂英》、《花蝴蝶》、《佘赛花》、《野猪林》等戏，走遍了合江、牡丹江、松花江、绥化等地区、市、县，受到观众的热烈欢迎。

一九六二年，双鸭山市少年艺术学校改为双鸭山市少年京剧团，方宝成任副团长。

一九六四年，方宝成观摩了全国京剧现代戏观摩演出大会的演出，返回双鸭山市后，他立即组织全团人员排出了反映少年儿童生活的现代戏《三少年》，为双鸭山市戏曲舞台排演现代戏拉开了序幕。

正值方宝成意气风发、为戏曲事业做出贡献之际，一场空前的浩劫开始了。十年动乱期间，方宝成深受其害，蹲牛棚，遭殴打，挨批斗，罚苦役，但他坚信党的政策，毫不动摇，对许多莫须有的罪名，耐心地写出材料加以说明。在逼供下，他从不造伪供、乱咬人，并对人们表示：“我心里很坦然！”表现出一个老

艺人热爱党、热爱社会主义的高尚品德。

方宝成身心受到严重摧残，弥留之际，他多次向亲人表示：“没能参加共产党是我的终生憾事。”

一九七六年十月十六日，方宝成病逝于双鸭山市。

（张震南供稿，本文编辑 常晓华）

## 陆凤山传略

陆凤山（1902—1977），北京人。牡丹江市京剧团演员，工老生。

陆凤山自幼家贫，十二岁入“三乐班”坐科，与尚小云同窗。十六岁入俞振飞主持的“斌庆社”，跟班学艺，宗谭派，并兼收余派之精华，功底扎实，“文武昆乱”不挡。出师后曾与尚和玉、尚小云、徐碧云等合作演出，常与贯大元、王少楼等切磋技艺。十七岁在北京、天津、青岛、大连等地演出，颇负盛名。二十二岁在烟台丹桂戏院演出时，曾以《走雪山》一剧中的绝技“肘膀子”、台风的萧洒，嗓音的甜润而救活一个剧场，一时传为美谈。一九二八年，因其妻误伤人命而入狱。九年狱中生活，陆凤山坚持练功默戏。

一九四五年，他由哈尔滨到牡丹江市。虽入中年，仍以惊人的毅力恢复技艺，重返舞台。他的唱腔刚柔有济、抑扬顿挫分明；嗓音受损后，能巧妙运用鼻腔共鸣，形成了独特的演唱风格，听来耐人寻味。他到六十岁高龄，还能在《探母》中走“吊毛”，足见其功底深厚。

陆凤山的代表剧目有《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《借东风》、《珠帘寨》、《走雪山》、《四郎探母》、

《红鬃烈马》、《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》、《朱痕记》、《法门寺》和《定军山》等。

陆凤山为人善良，谨慎谦虚，与同志们关系和谐，对遇有困难者，亦慷慨解囊相助，受到大家一致爱戴。对青年演员，他不但教戏，更注重育人，周啸天便是他的高足之一。陆凤山被选为黑龙江省第三届人民代表大会代表、黑龙江省政治协商会议委员、牡丹江市政治协商会议常务委员、历届牡丹江市劳动模范。

一九七七年四月，陆凤山病故于牡丹江市，享年七十五岁。

（朱永贵供稿 本文编辑 常晓华）



## 刘盛斌传略

刘盛斌（1924—1975），天津人，鹤岗市京剧团副团长。

刘盛斌八岁上学，十四岁入天津“宝清社”科班学习，老师有何凤楼、高翔玉、小宝仲、小连仲、张殿文等。开坏戏是《时迁偷鸡》、《三岔口》、《艳阳楼》、《收关胜》等花脸戏及《越虎城》、《塔子勾》、《康小八》、《三雅园》等剧目，兼习老生戏《马鞍山》等。

入科时订的是七年合同，刘盛斌受不了折磨，只呆了四年就逃出去棒角演出。曾为金少山、李盛斌扮过马童，也随王金璐、蔡宝华等流动演出。

一九四六年至一九四八年，刘盛斌加入国民党“二、二”剧团演戏，并任演员排长。一九四八年，他到解放四团任武戏股股长。转业到地方后，曾任鹤岗市京剧团编导股股长、业务执行委员。

一九五六年，刘盛斌开始演老生角色，如《棠棣之花》、《九件衣》、《六国封相》、《闯王进京》等，并自编《智擒九尾狐》一剧。他还演过《杨家将》、《徐策跑城》、《乌龙院》、《追韩信》、《义责王魁》、《清风亭》。他演出的现代戏主要有《黄河岸上一家人》、《野火春风斗古城》。

刘盛斌聪明好学，模仿力极强，又颇具丰富的想象力。他所工的麒派老生即是自学成才。他在舞台上还是个多面手，既演武丑、武花脸，又演老生。大家一致公认他是麒派老生、裘派花脸，即他把裘麒两个流派兼收并蓄，加上一付好架子花的身段，使刘盛斌的唱有裘派的韵味，表演又有麒派老生风格。

## 傅益湘传略

**傅益湘**（1917—1977），湖北省广济人。牡丹江市京剧团副团长、琴师兼导演。

傅益湘六岁在海参崴念书，八岁从师尹树田，十三岁到哈尔滨又拜刘紫臣为师学操琴，他天资聪慧，悉心钻研，在哈尔滨新舞台首次献艺，拉《武家坡》而初露锋芒。十七岁与周啸天合作，红遍北京、天津、上海、杭州等地。后又与任翠卿姐妹合作，走遍东北三省。

傅益湘操琴，音色圆润甜美，弓法刚劲有力，手音响亮，节奏感强，保腔、托腔、垫过门火候恰当，常博得观众的喝彩。因其善于钻研戏曲理论，捕捉人物情绪，演员得其伴奏，如鱼得水。傅益湘在东北三省有“胡琴大王”的雅号。马连良曾慕名相邀。

一九五六年，傅益湘入黑龙江省导演训练班学习。此后，他导演过七十二出戏，较有影响的如《白毛女》、《红色风暴》、《九件衣》、《战长平》、《甲午海战》、《红牡丹》、《黑龙江的故事》、《东海美人鱼》、《刘海戏金蟾》、《十粒金丹》、《红色的种子》、《山村姐妹》、《柯山红日》、《黑奴恨》和《赤道战鼓》等。一九六三年，《黑奴恨》作为黑龙江省京剧舞台上的第一出外国剧目，被选调到省会哈尔滨市演出。

傅益湘负责剧团的业务工作，艺术上一丝不苟，常为戏中的一字、一句、一个动作、一个舞台调度而冥思苦想。他对同志忠

一九七五年，刘盛斌因患脑溢血病逝于鹤岗。

（王少斌、马桂芝供稿 本文编辑 常晓华）

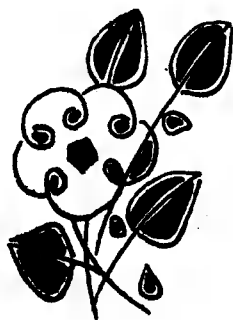


厚热情。排戏时演员提出意见，他总是虚心听取。他被选为历届牡丹江市人民代表大会代表、中国戏剧家协会黑龙江分会理事。一九六四年，他在全中国京剧现代戏观摩演出大会上受到周总理的接见。

一九七六年，傅益湘患癌症期间，仍惦念京剧改革，抱病观看剧团恢复后首次排演的传统戏《逼上梁山》。

一九七七年四月，傅益湘病逝于牡丹江市，享年六十岁。

(朱永贯供稿 本文编辑 常晓华)



## 金香水传略

**金香水**（1917—1975），女，原名张雪舫。山东省清平县人。河北梆子演员，工青衣。

金香水幼年丧父，由其伯父肩挑闯关东，落脚哈尔滨。九岁，拜河北梆子演员孙金钟（艺名筱金钟）为父，习青衣，开坯子戏《三上轿》、《金水桥》等。十二岁登台演出。

一九三六年，因不堪忍受凌辱，并不愿为沦陷区敌伪上层人物演出，离开舞台，随丈夫去北京定居。

一九四九年北京解放后，金香水重登舞台，联络一些河北梆子艺人，组建了北京河北梆子剧团，并随团流动演出于北京等地。

一九五一年，剧团在沈阳改名为联谊剧团。抗美援朝期间，金香水带领剧团多次赴丹东，为中国人民志愿军慰问演出及义演。

一九五三年，金香水参加东北区第一届戏剧音乐舞蹈观摩演出大会，演出《三上轿》，获优秀表演奖，得金质、银质奖章各一枚。

一九五四年赴黑龙江省演出时，联谊剧团留于克山县，成为私营公助剧团，常年活动于林区、农村。同年，她被选为克山县人民代表。

一九五六年，金香水参加黑龙江省第一届戏曲观摩演出大会，演出《走上光明道路》，获表演奖。一九五八年，剧团改为国营克山县秦腔剧团，她任副团长。为配合当时的政治运动，她排演了《消毒计》、《白日梦》等剧。

一九五九年末，该团调往齐齐哈尔市，改名为齐齐哈尔市河北梆子剧团。

金香水戏路宽，除专工青衣外，还反串老生。她经常演出的剧目有《算粮登殿》、《牧羊圈》、《秦香莲》、《三上轿》、《金水桥》、《蝴蝶盃》、《哭井》、《打金枝》、《桑园会》、《秦英征西》、《清风亭》、《珊瑚》、《双官诰》、《回荆州》、《汴梁图》、《龙凤帕》、《三疑记》、《窦娥冤》、《老少换》等，其中代表剧目为《三上轿》、《蝴蝶盃》、《算粮登殿》、《金水桥》、《牧羊圈》。

金香水擅长唱。嗓音高亢，韵味纯正，音域宽广，可唱二个半八度，中气充沛。《算粮登殿》中“登殿”一场戏，王宝钏有一句：“金牌调来银牌选”，“来”字一口气可托十至十二拍；然后“银牌选”的“选”字，从“ $\dot{6}$ ”挑到“ $\dot{2}$ ”，使整句唱腔显得高亢挺拔。她的唱腔，圆润动听，吐字清晰。在《蝴蝶盃》中饰田夫人，其中“走上前来把我儿媳妇来搀”的“来”字，她采用半笑半唱的方法，显得自然流畅，独具特色。

一九五九年，金香水被选为齐齐哈尔市富拉尔基区政协委员，一九六三年被选为富拉尔基区第三届政协常委，一九六四年被选为省政协委员。

一九七五年，金香水病逝于齐齐哈尔市富拉尔基。

(李志敏供稿，本文编辑 伊华)

# 保证质量 按时完成

## 《中国戏曲志·黑龙江卷》 的编写任务

### ——在《松花江地区戏曲志》初稿 讨论会上的总结讲话

《中国戏曲志·黑龙江卷》主编 张连俊

《松花江地区戏曲志》初稿讨论会开了五天，现在就要结束了。我代表《戏曲志》省卷编委会和编辑部讲几句话。有些看法和意见，可能不完全符合实际情况，仅供同志们参考。

讲四个问题。

#### 一、会议的收获

由于省文化厅的正确指导和与会同志们的共同努力，这次会议开得很成功，达到了预期的目的。首先，通过对《松花江地区戏曲志》初稿的讨论，大家具体地看到了编写《戏曲志》的原则、方法，以及如何在初稿中体现立场、观点，体现志书的治资、研究、资料、教育四个作用。大家普遍认为，通过对初稿的讨论，启开了心扉，打开了思路，找到了入室的门槛，从而受到了鼓舞，增强了信心。许多同志表示，一定要保质保量地按时完成任务。同时通过讨论，松花江地区的同志，对怎样进一步修改、加

工、提高《松花江地区戏曲志》初稿，得到了大家的指点，受到了启示。其次，通过对《松花江地区戏曲志》初稿讨论和绥化、黑河、伊春、哈尔滨、大兴安岭等地、市编写情况的汇报，交流了《戏曲志》编纂工作的情况和经验；检阅了成果，看到了不足，从而明确了今后工作的主攻方向和要努力解决的问题。总之，这次会议，交流了情况，总结了经验，鼓舞了斗志，增强了信心，明确了今后工作任务。

## 二、全省《戏曲志》编纂情况和今后任务

今年四月在松花江地区尚志县召开的《中国戏曲志·黑龙江卷》暨《中国戏曲音乐集成·黑龙江卷》一九八五年编纂工作会议以后，各地对编纂《戏曲志》工作的重要意义普遍提高了认识，明确了方向，开阔了视野，增强了信心；并采取坚决行动，健全机构，充实人员，建立制度，增加经费、积极开展工作。到目前为止，总的看，我省《戏曲志》编纂工作，已经完成了史料的挖掘、搜集工作，进入了编写的初级阶段。虽然个别地、市的搜集史料工作还没有结束，但如果加把劲，在不长时间内也是可以完成的。所以，从全省来说，今后《戏曲志》编纂工作的主要任务是组织编写。

从全省十八个地、市（包括省直四个单位）编纂情况看，大体可分为四类情况：

第一类，已写成初稿，等待省卷编辑部组织讨论。这类的有松花江地区、双鸭山市、牡丹江市、鹤岗市、伊春市、省龙江剧院、省评剧团。

第二类，已开始编写或正在讨论编写提纲。

第三类，史料搜集工作已经基本结束，尚未进入编写。

第四类，已经搜集了很多史料，但还没有搜全，还需要继续做一段史料搜集工作。这类进展较缓的单位，机构不健全，人员

不充实，领导重视不够。

从这四类情况看，工作进展是不平衡的。虽然平衡是相对的，不平衡是绝对的，但必须在一定时间内从不平衡到平衡。不然，就要影响全省《戏曲志》的编写工作，影响《中国戏曲志·黑龙江卷》编纂任务按时完成，从而影响全国《戏曲志》的编纂工作。《戏曲志》省卷的编写工作，计划在一九八六年六月开始编纂，一九八七年末请《中国戏曲志》编辑部审定黑龙江卷初稿，否则，我省同国家签订的《议定书》就不能兑现。所以，各地必须加紧工作，不管属于哪类情况，都必须于来年第一季度完成编写初稿的任务。谁在这个时间内完不成编写任务，谁就要影响省卷编纂任务的完成。

同志们，搜集史料工作是重要的，艰苦的，因为它是编纂工作的基础工程。但编写工作更为重要，更为艰苦，因为它是累建工程，是编纂志书的最后工程。编志质量的高低，集中表现在编写水平上，而且我们编写《戏曲志》又史无前例，没有经验可以借鉴。如果说，前段搜集史料工作，要求有艰苦、细致、踏实的工作作风和辨别是非真伪的能力，那么，在编写阶段，除了具备这些条件而外，还要有明确的编写目的，正确的指导思想和原则，编织结构志书的功力，记述事物准确、简洁、鲜明、生动的语言。所以，我们的工作不能有丝毫松懈和疏忽，要努力学习，认真思考，深入探索，反复研究，反复加工、修改，树立不编写好绝不罢休的精神。

### 三、保证编写质量

质量问题是编写《戏曲志》的中心问题、关键问题。什么是《戏曲志》的质量？它的标志是什么？就是具有权威性和资治、研究、资料、教育四个作用。所谓权威性，就是《戏曲志》具有使人信服的力量和威望，无论经过多少社会历史变迁，都能立得

住，站得牢，千秋百代发挥四个作用。所谓资治作用，就是能让搞戏曲工作的领导者，从中了解到艺术发生、发展和兴衰的规律，认识其在建设社会主义精神文明中的作用，从而重视戏曲艺术，从中确定今天发展戏曲的方针政策。所谓研究作用和资料作用，就是能为戏曲研究工作者提供研究戏曲发展规律和发展趋势的真实、全面、系统而丰富的资料。所谓教育作用，就是能使广大戏曲工作者从戏曲的兴衰史中，从旧社会戏曲工作者的痛苦遭遇中，从有重大成就的戏曲工作者艰苦奋斗、刻苦钻研、发展戏曲事业的精神中，认识今天戏曲工作者所处的优越的社会环境和平等自由的社会地位，从而更加热爱今天的社会主义制度和戏曲事业，继承和发扬前辈戏曲工作者留下的宝贵戏曲遗产和艰苦创业精神。它也能使广大群众从这部志书中受到中华民族传统文化的教育，增强中华民族的自豪感和爱国主义精神。《戏曲志》的权威性和四个作用越强烈，质量越高；反过来说，质量越高，权威性和四个作用就越强烈。编写的功力，就在这里。前个阶段，不管下了多大力气，搜集到多么丰富的史料，如果不在编写上下足功夫，也难以编写出高质量的志书来。所以，我们要在搜集史料工作上把功夫下足下够，也要在编写工作上把功夫下足下够。只有在两个阶段工作中都下足功力，才能写出高质量的志书来。

怎样才能编写出较高质量的《戏曲志》呢？我提出下边几个主要之点，供大家在编写中参考。

第一，要有正确的思想、观点作指导。这就是辩证唯物主义和历史唯物主义，即马克思主义的哲学思想和历史观点。这就是生产力决定生产关系、生产关系反作用于生产力的观点；经济基础决定上层建筑，上层建筑反作用于经济基础的观点；生产方式的矛盾和斗争、阶级矛盾和斗争是推动社会发展基本动力的观点；群众是历史创造者的观点。根据这几个观点来编写《戏曲志》，就要求把搜集到的资料放在当时的历史环境中来观察研究，

不要离开当时社会历史环境和条件；要和当时社会的经济发展状况联系起来观察研究，不要离开经济条件孤立地看艺术；要与当时的阶级斗争、政治斗争、意识形态联系起来观察研究，因为艺术的兴衰受阶级斗争、政治斗争和意识形态的影响很大；要与民族关系和民族文化联系起来观察研究，因为艺术都是民族的、大众的艺术，而各民族的大众的艺术又是互相联系、互相影响的；要与其他艺术联系起来观察研究，因为戏曲艺术与其它艺术是紧密相联、互相影响的。总之，戏曲艺术不是一种孤立的社会存在。它的兴衰受到社会经济、政治、意识形态的制约；反过来，它又影响着社会经济、政治和意识形态。它的兴衰又有着各民族文化和其它艺术互相影响的因素。因此，观察戏曲艺术现象，不能离开当时的社会经济、政治、意识形态和整个文化艺术的状况。

第二，要坚持真实性。真实性是志书的生命，是科学性、全面性、系统性的根基，是权威性的所在。如果志书失去真实性，其权威性也就没有了，生命力也就无从谈起了，四个作用当然也就无从发挥了。因此，要把真实性作为编纂志书的首要要求，贯穿于编志工作的始终，不可稍有疏忽。

真实性有两个含意。一是事物发生、发展、消亡的具体过程；二是事物发展的客观规律，即事物的本质。我们编写《戏曲志》，必须熟悉、掌握、认识这两个方面的含意，才能做到如实地反映戏曲的历史和现状。有人认为，编写志书是记述客观事物，不是编史，更不是写论著，不需要认识其发展规律。这种看法是不对的。编志书用的是记述手法，固然不能从中进行判断和推理，但掌握其规律，认识其性质，才能高瞻远瞩，统帅全局，恰当的布置全局；才能寓是非褒贬于志书的结构、笔墨的轻重中。

要做到这样，首先要掌握大量的史料，然后对大量的史料进行比较、分析、鉴别，去伪存真。在运用真实的材料时，又要有



所选择。选择的标准是最具有代表性（典型性）的材料。要做好这种选择，就得熟悉、掌握事物发展的规律，否则就无从下手。假若没有明确的目的，没有正确的选择标准，任意运用材料，或者把所有的材料全部列入，那么这样写出的东西，必然是一部杂乱无章、混沌不清的历史账。

我们讲的真实性，也指的是客观性。编写志书要客观地反映事物的本来面目。要做到这样，就必须有正确的观点和方法。事实上，没有观点的史书和志书是没有的。孔子删改《春秋》时，就曾公开申明他的观点是按周礼的标准“寓褒贬、别善恶”。司马光主编《资治通鉴》的目的、观点也非常明确，就是从战国到五代的一千三百六十二年的历史中，为封建统治阶级总结治乱兴衰的历史经验。《资治通鉴》这部史书名称本身就表明了作者的目的。因此，我们不要把编写志书的真实性、客观性同编写者明确的目的、正确的观点对立起来。

第三，要有科学性。什么叫科学？就是反映自然界、社会和人类思维发展规律的知识体系的学问。用毛主席的话说，就是实事求是。“实事”是客观存在的事物，“求是”则是研究客观事物的规律。我们编写《戏曲志》，要做到有科学性，首先，记述的事件，要真实可靠；其次，记述事件的发展过程，要体现规律。

我们曾经强调，写志书只准记述，不准评论、判断、推理。现在还要强调这点。有人在写龙溪戏条目时曾有这样的语言：“三十年如一日、历经坎坷，终于保存下来。”这是不是评论？我认为这不是评论、判断、推理，而是记述中体现的观点、看法。记述中不可能没有观点，看法。没有观点、看法的记述是不存在的。体现观点、看法同论证观点、看法，在体例和写法上是不同的。论证观点、看法，一般是先明确地提出观点、看法，然后用雄辩的事实作为论据，证明其观点、看法，或者批驳某种观点、看法。写法上多是夹述夹议。而记述体则不然，只记述事实，不加

论证，在记述事实的字里行间中体现观点、看法，让读者自己去推理，作出判断。

第四，要写出特色。所谓特色，就是地方特色。特色不是作者主观想出来的，是客观存在的。各地有各地的特色。编写者一定要找出具有本地特色的东西，作为重点，加以编写。要写出地方特色，首先要确定本地的重点戏曲。所谓重点戏曲，是在本地产生较早、流传较广，影响较大戏曲。特别是至今还在发展繁荣，为广大群众所喜闻乐见的戏曲剧种，如二人转，就应该成为我省编写戏曲志的重点。评剧也具有这种特点，也应成为重点。其次，按重点剧种，又要重点编写其具有地方特色的内容。如写演出习俗，就要着重编写具有地方特色的演出习俗，不要泛泛地记述一般的演出习俗。只有突出编写内容的个性和特殊性，才能充分反映编写内容的共性和普遍性。不要不分主次，平分秋色。各地《戏曲志》编写得各具特色，将更能反映戏曲艺术的共同规律，更能发挥地方志书的作用。我们一定要避免十八个地、市（包括省直），一付面孔、一种色调。全省要各地、市的特色，全国要看各省、市、自治区的特色。只有各地都写出特色，《中国戏曲志》才能呈现万紫千红、百郁千香的面貌。

#### 四、加强领导

我省前段《戏曲志》编纂工作任务完成得很好。这是各地党政领导和文化主管部门重视和加强领导的结果，也是从事编志工作的同志们努力工作的结果。现在全省编志工作进入了编写阶段。要圆满地完成这个阶段的任务，还要继续加强和发挥编志工作人员的积极主动精神。加强领导，首先，领导要有紧迫感。现在时间很紧迫了，不能再有丝毫贻误，要抓紧抓紧再抓紧，按规定时间写出初稿。第二，要明确编写工作的方向，帮助编写工作者明确指导思想和方法，确定任务和重点。第三，要健全机构，组织好胜任编写工作的队伍，指定主要责任者，制定责任制和奖惩

# 认清形势 抓紧工作 努力完成《戏曲志》编纂任务

——在《双鸭山市戏曲志》

初稿讨论会上的总结讲话

黑龙江省文化厅副厅长 李 晨

《中国戏曲志·黑龙江卷》编委会和编辑部在双鸭山市召开《双鸭山市戏曲志》初稿讨论会，从全省范围来看这标志着《双鸭山市戏曲志》的编纂工作已进入了一个新的阶段。在市委和市政府领导的关怀、重视和支持下，在市文化局的直接主持和参与这项编纂工作的同志们的努力下，《双鸭山市戏曲志》初稿已经写出来了。我代表省文化厅对于你们所取得的初步成果表示热烈的祝贺！

同志们！我们的国家自党的十一届三中全会以来，各条战线、各个领域发生了极为深刻的变化。为了加快建设一个具有中国特

---

制。第四，继续解决经费问题。

同志们！任务光荣、时间紧迫。让我们再接再厉，团结奋斗，按时保证质量地完成《中国戏曲志·黑龙江卷》的编写任务。

（本文编辑 经百君）

色的社会主义现代化强国，党制定了正确的思想路线，采取了许多重大措施，在经济领域和上层建筑领域实行了一系列改革政策，提出了“对外开放、对内搞活”和“两个文明一齐抓”的英明决策。这就是说，在抓好经济建设、发展国民经济、提高人民物质生活水平的时候，还要抓好精神文明建设。这也是建设具有中国特色的社会主义的需要和重要标志。精神文明建设的范围很广，内容很多，但文化艺术是其中的一项重要内容，占有很重要的地位。我国是一个有着悠久历史的文明古国，我国人民在几千年的历史长河中创造的光辉灿烂的文化艺术在全世界享有盛誉，成为人类精神宝库中的珍品。当前，西方世界在经济高速发展、科学突飞猛进的同时，却出现了文明衰落、精神空虚的畸形现象。西方世界中许多关心精神文明和文学艺术的专家、学者已经开始把注意力转向东方。他们预言人类精神文明发展的希望是在东方，在中国。西方的文学艺术专家和学者每年到中国进行考察的人数逐渐增多。我国人民所创造的悠久文明和文化艺术已经成了他们的重要研究对象，有的成了他们取得学位、职衔的途径，甚至成了他们发财致富的敲门砖。

我们要建设社会主义精神文明，首要的是用马列主义、毛泽东思想统帅全国人民，使各族人民成为有理想、有文化、有道德、守纪律的社会主义建设者、共产主义的创造者。同时，也要把我国人民培养成为在世界人民中具有高深文化、知识丰富的人民。列宁曾经说过：“只有掌握人类全部知识的人，才能成为共产主义者。”我们也常说文化艺术“是国民精神的花朵”，“是民族精神、人民风貌的象征”。我们的祖先所创造的优秀文化艺术遗产，应该说就是我国各个历史时期各族人民的精神花朵和风貌的象征。任何事物都是历史的产物。我们搞精神文明建设也不能割断历史。我们建设社会主义精神文明，就是要批判地吸收我国优秀的文化艺术遗产。这是建设社会主义精神文明的重要事

情。大家都知道“盛世修史写志”。当前，我国处于安定团结的大好形势。邓小平同志指出：“我国的形势是历史上最好的时期。”这就给我们修史写志创造了良好政治条件。客观因素也促使我们必须抓紧这项工作。那就是许多从事文化艺术工作的艺人，都年事已高，抢救挖掘艺术遗产，迫在眉睫。时间不容人！否则将贻误时机，会给我们的工作造成难以挽回的损失。所以，自一九七九年以来，中央就开始部署这一工作。一九八三年召开了《全国艺术学科规划座谈会》，并发了《纪要》。随后，就各个艺术学科分别正式下发了文件，并以采取同各省、市、自治区签定《议定书》的形式把各项艺术史志集成工作开展起来。仅就艺术门类来讲，中央下达的任务已经有六项。这就是《中国戏曲志》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族民间舞蹈集成》、《中国民族民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》和《中国曲艺音乐集成》。这些艺术史志集成，中央要求各省、市、自治区都要编纂成《省卷》。此外，据说中央正在编写“话剧史”，还要下达编纂《曲艺志》等项任务。这些科研项目都是由政府主持的“官书”，具有高度的史料性、科学性、学术性和实用性。它同各地方的志书具有同样的重要地位，是艺术学科的大型系列丛书。这些艺术史志集成编写完成之后，我们可以预言，中华民族在其历史上又修筑了一座丰碑，创造了一项伟业。到那时，我们可以自豪地说：历史上的《永乐大典》、《四库全书》，也无法同我们这项全面、系统的工程相比拟。

我们承担这项重要任务是光荣的。这是历史赋予我们的责任和义务。然而这项工作又是十分艰巨的。因为这项工作前无古人，无经验可循，加上历史和其他种种原因，许多可资借鉴的史料丧失殆尽，各种存留下来的资料也很少。这就要求我们的工作一切得从头做起，白手起家，平地盖高楼。我们要做大量的资料挖掘、搜集工作，可以说是“大海捞针、深山探宝”。为了使资

料翔实可靠，我们还要做很多鉴别和考证工作。另外，用于这项工作的经费也是寥寥无几的，其本上是“我们自己挤自己，自己吃自己”，从文化事业费中拿出一点。尽管我们的工作是很困难的，然而我们参与这项工作的有志之士，却硬是迎着困难上。在投身于艺术史志集成工作同志们的刻苦努力下，艺术史志集成工作在我省已经普遍开展起来了，并取得了可喜的成果。今天召开的《双鸭山市戏曲志》初稿讨论会就是一个有力的证明。如果全省各地、市都象松花江地区、双鸭山市那样抓好这项工作，那么我省《戏曲志》和其它各项艺术史志集成工作也一定能高质量、如期地按照中央的要求完成。为此，我想借这次会议的机会谈几点意见：

### 一、希望各级文化主管部门要加强对这项工作的领导

艺术史志集成是“官书”，是政府主持编纂的。中央是文化部牵头下发文件。因此，各级文化主管部门对这项工作有不可推卸的责任，必须认真抓。我们之所以这样说，就是因为有的地、市文化主管部门还没有对此项工作给予必要的重视，似干似不干，这样是不行的。按照中央的要求，这项工作必须纳入文化厅、局的工作日程和工作计划之中，并由一名厅、局长专门负责此项工作。还要建立相应机构，配备得力的，热心于此项工作，熟悉这方面情况的专业干部。省厅由党组副书记、副厅长张玉林同志亲自分管，并责成省艺术研究所全面负责这项工作。同时，在经费上要给予保证。这方面，松花江地区的经验是可以借鉴的。他们向地区请一点，从文化事业费中挤一点，向有关部门和协作单位筹一点。除地区解决一部分经费之外，各县还从文化事业费中每年拿出一千五百元，用于艺术史志集成工作。去年尚志县拨款四千元，今年又拨了两千元。由于经费问题解决得比较好，所以松花江地区《戏曲志》和其他几项艺术史志集成工作搞得较好。当然，省厅也要挤出一点钱，责成省艺术研究所对已经取得成果的地、市

给一点象征性的资助。

## 二、一定要配备专业干部，充分发挥和调动有志于此项工作的同志的积极性，把任务落实到人头上，为他们的工作创造必要的条件

按照中央的规定，对于参加艺术史志集成工作同志的待遇，要同从事其他艺术工作的同志一样。从全省范围来看，各地、市都有这方面的人才，而且有不少热心于这项工作的有志之士。关键是我们做领导工作的要善于发现，敢于调动他们的积极性，做到“会安排又会使用”。我听说，在《戏曲志》编写过程中出现了不少动人的事迹，涌现出来不少模范人物。别处不说，仅拿今天在座的同志来说，就有好几位，象双鸭山市的张震南同志。他从事戏曲工作三十多年，由于家庭出身和海外关系问题，在历次运动和文化大革命中受了不少委曲，可以说是坎坎坷坷，并不顺利。然而就是这样一位同志，他主动承担了《双鸭山市戏曲志》的编写工作。没有经费，他把自己的工资拿出来垫上，从家里拿烟、拿茶召开艺人和知情人座谈会；没有稿纸、信封和墨水，他东要一本，西要一瓶，终于很快把《双鸭山市戏曲志》初稿撰写出来了，后来居上，成了全省第二个地、市“先行卷”。今天我们能召开这个讨论会、除领导支持、各方协助和参与这项工作的同志努力之外，恐怕张震南同志是做出了很大贡献的，他付出了许多汗水和辛苦。特别应当提到的是，他为了完成这项任务，毅然谢绝了身在海外的哥哥的邀请，放弃了出国探亲的机会，决心不完成任务不罢休。我听说之后非常受感动，也非常敬佩！我还听说，他为了做好这次会议的准备工作的，亲自动手油印，把自己的老伴也调动起来一起干，前天都累倒了。在这里我向张震南同志和他的老伴、以及和他一起工作的同志，表示亲切的问候和慰问。还有齐市的傅甫同志、李志敏同志，佳木斯市的马珩同

志、刘桓同志，牡丹江市的邓茂智同志、鹤岗市的谢星楼同志等等，他们都做了大量的工作，事迹也很突出，我就不一一列举了。一句话，干事业没人不行。有句俗话：“事在人为”，一切丰功伟绩都是人创造出来的。

### 三、要有紧迫感

时间不等人，不论从主观还是从客观上讲，我们必须有一个紧迫感。总的看，完成一项艺术史志集成工作任务，需要二至三年的时间，有的甚至需要三至四年或四至五年的时间。中央对我们的要求是有期限的。各地、市必须于一九八六年三月份完成《戏曲志》初稿的撰写任务，最迟不得超过过来年的五、六月份。省卷编辑部还要用一年左右的时间编纂成书，审定之后于一九八七年底之前上报中央。这个任务十分繁重。如果没有紧迫感，时间不抓紧，就会贻误工作，影响全局。同时也必须看到，许多著名艺人和知情人大部分年事已高，身体欠佳，如不抓紧，有的将陆续离开人世，“走了一个人，带走一份宝贵的财富。”我们一定要认清这个形势，机不可失，时不再来。所以，我们要抓紧抓紧再抓紧，绝不能再等再靠了。如果有些宝贵的文化艺术财富白白地从我们这代人身边流去，不能把它们抢救下来，那我们就将犯历史性的错误。况且党和政府已经为我们避免犯这样的错误创造了条件，提供了保障。关键就看我们自己了。

同志们！我相信，在党和政府的领导和重视下，在同志们的共同努力下，我们一定能按照中央的要求，胜利地完成我们省的艺术史志集成编纂任务。

预祝《双鸭山市戏曲志》初稿讨论会圆满成功！

一九八五年十二月十七日

（本文编辑 经百君）



# 在实践中学习

## 在学习中求索

### ——编纂《戏曲志》的几个问题

陈 巖

近半年来，在各级党委和政府有关领导的关心和支持下，在文化主管部门的直接领导和有关单位的密切配合下，以及参与编纂工作的同志共同努力下，我省《戏曲志》编纂工作有了很大的进展，成绩显著，令人鼓舞。不久前，我们在哈尔滨市分别召开了《松花江地区戏曲志》和《龙江剧志》初稿讨论会；现在，又在双鸭山市召开该市《戏曲志》初稿讨论会。

编纂《戏曲志》是一项前无古人、史无前例的工作，没有现成经验可遵循。工作摆在我们面前，任务落在我们肩上，怎么办？只有在干中学，在学中干；一边干，一边学；敢于求索，及时总结，反复认识，不断升华。这样，我们就可以满怀信心，按照《中国戏曲志》地方卷体例（修订草案），完成《戏曲志》

“省卷”编纂任务。松花江地区、省龙江剧院、双鸭山市的同志用实际行动已经回答了这个问题。天下无难事，只要有心人，铁杆磨成针，功到自然成。

这次会议开得很好，与会同志自始至终，认真求实，勇于直言。正如有的同志讲：“这是个成功的会，是一个果实累累的会。”大家本着对历史和人民负责的态度，高标准，严要求，评头论足，吹毛求疵，挑肥捡瘦，咬文嚼字，抱着求知的欲望，对《双鸭山市戏曲志》初稿知无不言，言无不尽，各抒己见，严格

把关，热烈地进行了讨论，广泛地发表了各自的看法和意见，提出了许多有益的建议。这说明我们的会风和学风都很正。与会同志一致认为，这是一次学术讨论会，是一次经验交流和相互促进的会，又是一次开拓视野、增长见识的学习会，是一次生动活泼、形象具体的编纂业务培训班。我也深有同感，学到了不少东西，很受启发和鼓舞，得益非浅。每个人都是学生，又都是先生。我做为一个与会成员，谈谈学习心得，供同志们参考。

先谈一点弦外之音。我认为讨论会是提高编纂水平、培训戏曲理论人才、扩大研究队伍的一种有效形式。在艺术人才的智力开发方面我们又寻到了一块“小磁场”，又摸索到了一个理论联系实际的好方法。大家都对这种会议的形式与内容颇感兴趣。根据同志们的希望和要求，我们将陆续召开这样的“讨论会”。这也是落实签订《议定书》时，张庚同志在《纪要》中要求我省“加强理论人才和队伍培养与建设”的一种措施。

下面，就《戏曲志》编纂工作中的几个具体问题，谈谈个人的理解和看法。

### 一、要注意“两个一致”

一是，初稿一定要与《中国戏曲志》编辑部关于《中国戏曲志》地方卷体例（草案）中所制定的原则、条目编写要求相一致。在这一前题下，从本地实际情况出发，实事求是，写出特点和特色，但绝不能“乱出点子”，“另起炉灶”。二是综述部分中的历史、断代分期、自然地理、经济状况、民族、人口等有关提法和数据，一定要与当地的市（地区）志相一致。

### 二、综述的写法

综述是志书的综合论述和全书内容的基本阐述，是全书的总纲，或者说是一个全书的提要，切不能把它写成全书的“目录”、“节目单”和“细则”。在综述部份不要把话说尽，把文

章做绝，要给以后的内容留有余地，以免重复。

### 三、资料要翔实可靠

史书和志书中的事件、人物事迹，要求准确无误；脉络清楚。有的资料，既是物证，又是人证；可以作全证，也可以作旁证，编纂人员切不能望风捕影，模棱两可，似是而非，含糊不清。要做到实实在在，不能有一点水分，更不能有半点虚假。这是达到志书科学性要求的重要保证，也是我们编纂人员确立高度责任感的具体表现。我们要以辩证唯物主义的态度，客观公允，用事实说话，寓是非褒贬于记述之中。要有点“包公精神”，做到铁面无私，秉笔直书；决不能闹派性，拉行帮，有亲有疏，有远有近，感情用事；也不能怕“招惹是非”，而回避矛盾，搞平衡与照顾，把矛盾上交。我们不能以自己的好恶而取舍，要以原则和政策为标准，不能因其爱而增其美，也不能因其恶而添其丑。

### 四、详今略古

详今并非就近论今，不要历史，而是在求本溯源基础上的详今，详今，就是突出近代和现代，把建国以来的记述内容做为重点。因为我们都是“同代人”，有责任和义务把这段戏曲活动史写好；我们又都是耳闻目睹者，有条件把它写详记实。详不等于尽，志不等于史。不能把《戏曲志》当成一个“戏曲筐”，事无巨细，什么都往里装。即便是个“筐”，它也有容量和限度。一要优中选优，精中选精，把那些有代表性、典型意义、史料价值、学术价值，并有科学价值和实用价值的人和事详细记述下来。还要注意剔除与戏曲活动无关的人和事，不能涉嫌……

略古，并非不要古、不写古，而是同详今相对而言的。相比之下，略古就是对“古”记述得略微简单一点。由于古代之事，距离遥远，详尽地了解它，掌握它，比较困难，因此，我们只能从史料、文献、留存的实物、遗址去查找，或者从口碑、传说中

去寻求。这种从查找和寻求中所取得的记载和结论，只能是略述，说明白、写清楚就可以了。某些事件在其他史料中已有记载，我们引其要点，说明出处即可，没有必要全文转抄。

记载的详与略，是相对的。它们互为作用，密切联系着。古是今的基础和母体，今是古的发展和体现，不能把它们对立起来，更不能把它们搞得绝对化。虽然说某些古事离今较远，但确有重大历史意义和现实意义，为我所有，就得写详点，而且应该越详越好。

### 五、一定要重视资料的挖掘、搜集、积累与保存

搜集资料要有“挖地三尺”的劲头和“大海捞针，深山探宝”的决心。不能像秋后“溜土豆，捡豆夹，拾麦穗”似的，浮皮潦草，捡别人的“剩饭”吃，划拉一点就满足，添饱肚子就拉倒。要有耕夫的精神，不但要自己满足需要，还要把粮食供给别人。要下苦工夫，化大力气。同时还要避免不经核实就信以为真的现象发生。资料单薄而又不实，你那个地方的《志》写出来，肯定是“营养不良”、；生下来就是个“软骨症”、“小儿麻痹”。所以，在资料的翔实方面，我们一定要对后代负责。

最近，牡丹江市的同志经过一番努力，查到康熙十年在宁安县有一记载：“修戏楼一座”。这就把我省戏曲演出活动上限推到一六七一年去了。三百多年前，我省就有了“戏楼”的记载，可是戏曲活动绝不是有了戏楼后才开始的，这不能不说是一个贡献，也表明一份资料足以说明一个重大问题。

### 六、记述“文革”中的戏曲活动宜粗不宜细

对于“文革”中有关戏曲活动的人和事，不宜写得过细，更不必加以分析和论述。不然，说不清楚，讲不明白，反而弄巧成拙。

关于“样板戏”（革命现代京剧）的活动如何记载？我提几点不成熟看法，供大家研究：

1、“四人帮”贪天之功，窃为己有，把戏曲改革的成就算在

自己的帐上。这一倒行逆施扼杀了广大群众和文艺工作者的贡献。

2、“四人帮”利用“样板戏”做为他们反党、反人民、篡党夺权、大造舆论的工具。

3、“八亿人民八出戏”，不准越雷池一步，使整个文艺界出现“冷落萧条，万马齐喑”的沉寂局面。

4.关于“革命样板戏”，我认为不必加可否，是一个有待严肃对待、认真研究的问题。

### 七、立足本地、写我所有

《戏曲志》是记述本地戏曲活动的志书。它是“戏曲的地方志，地方的戏曲志”，受地域之限，只能写这个地域之内同戏曲有关的人和事、有啥写啥，象打球那样，不能出界。“出界”就是犯规，犯规就失败了。

### 八、求同存异

对于艺术研究的不同观点、不同看法，特别是对于那些有争议、一时难以统一、难以下结论的人和事，只能把不同的说法和看法都写出来，求同存异。学术问题，绝不能用一种观点代替另一种观点，或以一种看法取代另一种看法。不能搞“一家之言”、“一户之见”，只能用“百家争鸣”的方法，使各种观点并存，留给后人去研究，让后人去做出结论。

### 九、关于“左”的影响问题

由于多年的影响，“左”的思想在我们思想中可以说是积习难改。稍不注意，它就会自觉或不自觉地流露出来。比如这次会议期间双鸭山市卷所叙述的：“一九六二年贯彻八字方针时，撤消了京剧团、歌舞团、民艺团，将一些艺术骨干并入并加强了评剧团……”写到这儿就足够了，但偏偏要加上一句：“虽然剧团减少了，但我市文艺却呈现出一派繁荣的景象”。这完全是画蛇添足，仅仅是编者个人要说的话。又比如有的卷在谈到一次学

术大辩论时，说某种看法“一时甚嚣尘上”。这就言过其实，说得吓人，是典型的“左”的言词。

### 十、最后讲三个问题

在编纂《戏曲志》的过程中，不要就事论事，要有战略思想、宏观眼光。《戏曲志》编纂成书是一个具体任务，但还有另外更为重要的任务：

1、戏曲理论研究人员的培养和队伍的建设。编纂过程就是培养人才的过程，编志是建设队伍的好机会。要注意发现、选拔和培养一批人才，建立一支有志于戏曲理论研究的队伍。这是戏曲艺术工作中的一项基本建设。

2、戏曲艺术资料的积累和保管。戏曲艺术资料来之不易，是用心血和汗水换取来的，是难得的精神财富。对待戏曲艺术资料，过去，总是“熊瞎子掰苞米”，一边掰，一边扔，把到手的宝贵财富轻易丢掉了。还要注意防止有人将资料窃为己有。一旦资料到手，就要登记造册，责成专人，做好保管工作，给后人留下一笔珍贵史料。这是一项造福后人的工作。

3、戏曲艺术实践同戏曲理论研究相结合。

在编纂过程中，要把戏曲艺术实践同戏曲理论研究紧密地结合起来。可以一边编写，一边研究，写一些学术性文章，使研究与编纂同步进行，互相促进，共同提高。既完成编纂任务，又可以出很多“副产品”，做到编纂工作和理论研究双丰收。

《中国戏曲志》是一部官书，具有高度权威性，是一部大型系列专著。它不是哪个人的作品，是集体智慧的结晶。所以，这项工作任务是艰巨的，又是光荣的。我们能够参与这项工作是十分幸运的。这一点已经被越来越多的同志体会并理解了。许多同志说：“对这项工作开始没有足够认识，感到困难大，问题多，要啥没啥。思想不够重视，干劲不足；现在越干越觉得有干头，越干越爱干、越干越有意思，越干越感到干不完。”有的同志说：

# 试谈剧日志的撰写

袁文波

《中国戏曲志》共分综述、图表、志略、传记四大部类。剧目则是志略中的一个项目，它占的比重较大。按志书体例的要求，在这个项目中要以代表性剧目为单位去设置条目。所以，对代表性剧目，首先要有个明确认识，使之在运用体例时达到规范化。为了把这个项目写好，合乎志书的要求，我就个人的认识与理解，谈几点不成熟的意见。

## 大量占有材料

写史修志要有大量翔实材料，因为这是编写《戏曲志》的基础，是保证志书质量的关键。剧目部分的撰写也是如此。在撰写之前，我们要广泛地搜集、挖掘、占有大量翔实的资料。这是一项非常重要和必要的工作，需要做出艰苦的努力，付出代价，跑许多路，吃很多苦头。特别是那些埋藏很深、年代久远的资料，更需要反复挖掘，多次追溯、核实。靠表面、现成的材料是远远不够的。我省戏曲活动的历史比较早，我们工作的对象应该说是“地

---

“如果现在不让我干，我也坚决不离开了，一定搞到底，不完成任务决不下岗。”那就让我们以这些同志为榜样，共同努力，按照中央的要求，高标准完成我们省卷的编纂任务吧！

（本文编辑 经百君）

域辽阔，资源丰富”的。然而就个别地、市《戏曲志》初稿来看，我认为材料搜集得还不够全面，不够具体，不够准确。有的同志对材料占有得不多，不充实，只掌握一点皮毛、概念的资料，就匆忙撰写。结果，往往是难产或者出现“营养不良”的现象，俗话说：“巧妇难为无米之炊”。手头没有材料，文字功夫再过硬，也无济于事。因为志书不同于小说、戏剧等形式的文学作品，不允许有任何虚构、想象的成份，要用资料 and 事实去说话。所以，在撰写之前，我们搜集材料，要“多多益善”、“宁滥勿缺”。只有掌握了大量的材料，撰写时才能得心应手，有筛选和取舍的余地；也只有广征博采，写起来才能优中选优，选出典型的、有代表性的剧目。至于如何搜集材料和搜集的范围，隋书今同志早在《中国戏曲志·黑龙江卷》编纂业务会议上所发表的《关于艺术资料工作的探讨》一文，讲得非常全面，十分具体。他强调要搜集以下五方面的材料：文献资料、文字资料、形象资料、音响资料、实物资料。除此之外，我们还要向剧团老领导、老戏改、老戏迷搜集口碑资料。对资料线索要抓住不放，顺蔓摸瓜，直追到底。对历代地方志和报刊资料也要认真考查，求本溯源。总之，搜集材料的方法很多，必须充分利用我们现有的条件，切忌走马观花、粗枝大叶、浅尝辄止，满足一般化的调查了解。我们务必做到深、广、熟，即对本地、市范围内的与外来的剧种，对所有的创作、移植、改编、整理剧目，对优秀剧目的获奖情况，对剧目的作者、编曲、导演、演员、舞美设计、首演日期等，都要搞得清清楚楚。

### 严格掌握标准

如何掌握选取剧目的标准，各地、市都感到很挠头，拿不准。究竟什么样的剧目可以入志，什么样的剧目不能入志？一直是众说纷纭，没有一个统一的标准。根据我个人的认识，我感到



凡是进入志书的剧目，一般说，应该是在本地、市有影响、有代表性、有本地特点的剧目，特别是那些在剧本创作、导演手法，表演技巧、唱腔设计等方面，有自己独到之处的剧目。比如京剧《雪岭苍松》、评剧《花木兰》、龙江剧《皇亲国戚》、拉场戏《登高望远》等，在剧目前头不用标什么剧种，人们就一目了然地知道，哪是京剧，哪是评剧，哪是龙江剧，哪是拉场戏。这是为什么呢？因为这些戏有影响，有代表性，有自己在艺术上的独到之处。因而在撰写剧目部分之前，我们要对本地、市所有的上演剧目，进行一次排队，全面掌握，严格筛选，掌握住选取剧目的标准。对那些没有什么艺术特色和个性的剧目，决不能滥竽充数。各地、市在选取剧目的时候，要站在本地、市的高度，凡符合选取剧目标准的剧目，都在当选之列。《中国戏曲志》编辑部李雅箴同志，在《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑业务会议上说：“各个地区各自都有可以代表本地区剧种、剧团、演员的剧目。只要是演出有特点、在一定时间、一定范围内有一定影响的剧目，都可以考虑到列为本地区戏曲志书的栏目内”。有些剧目，既参加了省、地（市）或省级以上的汇演，又获得了创作和表演奖。有些剧目，思想性较差，某些内容还存在问题；但它们在艺术成就上有自己的特色，流传得很广，观众喜欢看，甚至百看不厌。对于上述两类剧目，能不能把它们当做代表性剧目？我个人认为，有的剧目虽然参加了各级汇演，并获了奖，但从剧本创作、唱腔设计、表演等各方面看，都显得平庸无奇，没有什么艺术上的独到之处。这类剧目就不一定列为代表性剧目。与其相反，少数剧目，虽然思想内容没有多大的积极意义，可是在导演、表演、音乐等方面却有独到之处。它们可以列为代表性剧目。个别受极“左”思潮影响和“文化大革命”期间的剧目，如反映全民大炼钢铁和写走资派的剧目，它们是一定历史时期的产物，能反映那个时代，能证实极“左”路线的危害。我们也可以

从中选择一、二上书，以体现代表性剧目的历史连续性。总之，代表性剧目要根据剧目的艺术特色而定。具体讲，我们可以从四个方面去考虑：一为该剧种所独有的剧目。这类剧目有本剧种独有的艺术风格。二为自己改编整理的剧目，多数是剧团的保留剧目。三为著名演员的拿手戏，也就是在表演中能发挥表演特长、含有绝活或导演处理有独到之处的剧目。四为音乐唱腔有脱俗出新的剧目。

### 规范条目内容

剧目的条目怎么写，目前还没有一个统一的说法，但是与综述相比较，它的写法还是比较容易掌握的。就天津、福建、湖南三卷的初稿看，一个剧目的条目，最多也不过几百字，只要认真学习，就可以把握住。一般的剧目条目的内容，先是写剧目名称、容量类型（即大中小）、所属剧种、题材来源（包括衍变）、故事情节，然后写编剧、导演、编曲、舞美、主要演员、首演时间、以及剧目的艺术成就和重要影响。剧目条目的排列顺序，一般可采取六种方法：（1）按剧目题材排列。（2）按剧目产生的年代排列。（3）按解放前后或几个历史阶段排列。（4）按传统戏、新编历史剧和现代戏排列。（5）按声腔剧种排列。（6）按剧名首字笔画排列。《松花江地区戏曲志》的剧目志，就是按剧名首字笔画排列的，如从《一张锄》、《一把镐》、《一只鸡》等开始排列。为了供同志们在撰写时参考，我从天津卷的剧目志中，选择一个剧目条目抄录在下面（天津卷是征求意见稿，不是最后定稿。）

《云中落绣鞋》，越剧大型剧目。张步虹、孙靖一根据越剧传统剧目及民间故事传说改编。导演林健。演员有丁汉君、王水娟、邢湘麟、陈佩君等。首演于一九五八年。

《云中落绣鞋》是一个带有神话色彩的故事传说。

宋神宗熙宁年间，勇平王高斌之女高霭霞，在中秋赏月之时被黑蟒妖捉去。猎人石义见义勇为，冒生命危险入黑风洞除灭妖魔，救出郡主。石义的义兄王恩在得知高府悬赏寻找郡主时，私心顿起，也假意随石前去灭妖。当郡主出洞后，王恩将洞口堵死，带郡主前去冒名骗赏。石义在洞内被白兔仙所救，回家途中又被王恩推下山崖，王恩骗得高霭霞赠石义的宝珠，被招为郡马。正当高府张灯结彩为郡主完婚之时，被推下山崖的石义又被白兔仙救活，赶至高府辩理。经郡主的盘问，真象大白，终于与石义结为百年之好。冒名的王恩被送进官府查办。

一九六一年，天津市越剧团原班人马赴长春电影制片厂，拍成彩色戏曲艺术片。电影发行后，在东南亚一带颇有影响。同年天津百花文艺出版社出版了单行本。

下面，我再从《松花江地区戏曲志》初稿中选取一个剧目条目，供大家参考。

《柳春桃》，二人转剧目。五常县民艺团吕淑媛和周文江首演，奚青汶创作于一九六二年。

剧情写高中毕业生柳春桃，决心为农业生产贡献自己的才智，毅然背离母亲让她考大学的意愿，到孔家桥插队落户。由于她劳动中表现突出，被社员们选为生产队长。一天母亲去看她，路上遇见没见面的姑爷开着拖拉机。她搭了车，在谈话中小伙发现老人是未来的老丈母娘，便慌了手脚，把拖拉机开进了顺水沟。

该剧目一九六三年由双城县民间艺术团黄启山和马凤兰参加黑龙江省二人转拉场戏观摩演出会，获优秀演出奖，同年由春风文艺出版社出了单行本。1965年由黄启山和石桂琴代表黑龙江省参加东北区现代京剧会演二人转专场演出。这个节目在当时影响很大。剧本给演员提供了载歌载舞的创作条件。现在虽然过时了，但它能反映“知识青年到农村去，接受贫下中农再教育”那个时代的特定的环境，可从中看到“左”的路线的影响。

## 怎样以戏带人

根据“生不立传”的原则，志书下限以后还健在的编剧、编曲、导演、演员、演奏员、以及有贡献的戏曲活动组织者，也就是在那个地、市戏曲活动中有影响的人物，均可上书。但在剧目的条目中，怎样以戏带人，是需要斟酌的。仅就我省各地、市《戏曲志》初稿看，有的“以戏带人”的写法不够规范，不符合志书的体例要求。这表现在三个方面：一是把上书人物挂在剧目条目的后头，作为附加部分，成了不立传的人物传记。二是给上书人物做了一份履历表，罗列了生卒年月、职务、从艺经历。三是把一些溢美之词强加在上书人物身上，如某演员演某出戏，技艺高超，前无古人，声誉大振；某社会活动家如何严以律己，宽以待人之词，虚泡涨肚，没有实际内容。读者从中看不出他们对剧目创作、表导演、音乐创作等有什么突出贡献。以上三种写法，第一种，节外生枝，上书人物游离于整个条目；第二种，堆砌登记项目，与记叙文体相悖；第三种，空洞无物，啥也看不出来。那么上书人物到底该怎么带？我认为要有侧重地把上书人物的艺术成就揉进条目的内容中去，浑然一体，顺理成章。至于哪个剧目条目带哪个上书人物，要视一个剧目的艺术特点而定。比如有的剧目在剧本创作上有自己的特点，就可把编剧带上去。有的剧目在唱腔设计方面有独到之处，就可把编曲带上去。总之，要使人们在条目撰写中一目了然地看到上书人物在创作、编曲和导表演方面的艺术成就。

## 应该注意的问题

撰写《戏曲志》中的剧目条目，同撰写其他志略部分一样，都要注意文体、笔法等这类技术性的问题。仅就这方面，谈几点意见。

1、不要在记叙中站出来评论或夹叙夹议。这不仅不符合志书的文体，而且也不是对历史负责的态度。我们必须尊重历史，

切忌随意下结论。因为这样做往往经不起历史的推敲，结论易被后人否定，招来不必要的麻烦。然而就各地、市的《戏曲志》初稿来看，有些同志偏偏习惯于使用过去论文的写法，总觉得不评论几句不解渴，不够劲。实际不然，志书的文体必须是寓是非褒贬于记述之中，撰写者绝不能站出来讲话。相反，要切忌使用形容、描写和溢美之词，要以朴素无华的笔法记人、记事、记艺，让事实说话，让读者从字里行间去体会撰写人的观点，立场、态度，以及作者的倾向性和思想感情。

2、要避免材料的重复。因为志书不仅要求有“资治”作用和研究作用，而且还要求有可读性。如果一条材料在志书内到处出现，人们在阅读时就势必感到厌烦、乏味。所以，志书所用的材料，一般来说最好使用一次，如若重复使用，必须要变换一个角度。

3、用于志书里的材料，必须准确无误，翔实可靠。特别是历代那些剧作家、演员，他们之间重名、谐音的不少。对此，我们必须认真细致，下大工夫、花大力气，把它搞得清清楚楚，容不得半点含混。在引用文献时，一定要有出处，以免以讹传讹。

4、志书要求用词准确、规范化。而我们一些《戏曲志》初稿，却经常出现什么“解放前、光复后、六十年代末叶、建国初期”一类含意不清、模棱两可的词语。我们要使用含意明确的词语，如哪年哪月，在什么地方，首演了什么戏，主演是谁，有什么影响，公众评论和报刊评价如何，这些都要搞得十分明确。

5、剧日志的撰写不能有两种语言风格。我们要切忌文白并蓄的写法。总之，我们要想把剧日志写好，使其合乎体例的要求，就要反复实践，认真学习，刻苦钻研，努力探索，真正地在撰写《戏曲志》这个新的知识领域内，取得新的知识，为从事理论研究工作打下坚实的基础。

（本文编辑 经百君）

# 一种特殊形态的艺术形式

## ——兼谈“二人转”的归属问题

陈 巖

“二人转”的归属问题，近年来已成为东北三省地方戏曲工作者注意和研究的课题，并引起国内戏剧界的关心。

研究“二人转”的归属问题，既要弄清与其他姐妹艺术，特别是与戏曲、曲艺的渊源关系，又要以求实的精神，从“二人转”的现状出发，对它的形成、发展和演变，做纵向分析；还要找出它们彼此间在艺术呈现中的差异，做横向比较。

“二人转”这一特殊形态的表演艺术形式，在东北广大地区流传至今，至少已有一、二百年的历史。关于它的渊源有几种说法。一说是源于“莲花落”（评剧的前身），一说是来自“秧歌”和“民歌小曲”。近年来又有新说，认为它是在满族“子弟书”、“五音大鼓”、“边关调”、“八角鼓”等民间艺术基础上形成的。还有的认为，它纯粹是从评剧派生出来的……

目前，“二人转”这一称谓，从狭义上讲，是指由一男一女两位演员表演，化出化入的一种“对口”演唱形式，在“二人转”之前就有“蹦蹦戏”、“双玩艺儿”、“双调”、“地秧歌”等几种叫法；从广义上讲，它是包括二人转、单出头（独角戏），拉场戏的总称和泛指。所以，又称“一树三枝”。随着时代的进步，“二人转”这一艺术形式又得到不断发展和创新。这朵散发着迷人野香的“乡土艺术之花”在艺苑中争娇夺妍，又演

变出一些新的形式，如“坐唱”、“群唱”、“清唱二人转”（又叫“二人转小调”）、“二人戏”（角色固定的“二人转”）“二人转群舞”、“龙江大板”（一种单人演唱的曲艺形式）等等。因此，“二人转”又有“一树八枝”或“一树多枝”之说。

由此可见，“二人转”确实是一种错综复杂、形式多样、共熔一炉、同楼一台的艺术品种。“二人转”中各种表演形式在不失其自身特点的同时，广采博取姊妹艺术的营养，形成一个以“二人转”为根基的家族群。它们是“一奶同胞”，同在“一口锅里吃饭”，同在一个舞台上共存，互相促进，共同发展。

由于各种原因，“二人转”在艺术分类中一直被笼统地归入曲艺之中，属“走唱”类。按民间音乐工作者的划分，又把它纳入音乐歌舞范畴，称为“一种载歌载舞的民间表演形式”。也有人主张把它列为戏曲，属“地方小戏”类。

过去，“二人转”主要活动在农村或城镇茶馆、书社、大车店、以及简陋的小剧场。它具有典型的曲艺特性，随着“二人转”艺术的不断发展，它的观众面不断扩大。它不仅进入中小城市，近年来，也“进北京”、“跨黄河”、“过长江”、“到上海”、“赴西北”、“去兰州”演出，受到欢迎和赞赏，登上了“大雅之堂”。相继而来的是，对它的理论研究也应运而起。尤其是国家“六五”跨“七五”艺术学科国家重点项目《中国戏曲志》、《中国曲艺音乐集成》、《中国戏曲音乐集成》等艺术史志集成编纂工作正在普遍开展，各省均在编纂《分卷》，都接触到了“二人转”这个艺术品种究竟归属于哪一种艺术门类的学术问题。大家对此莫衷一是：有人主张“归曲”，收入《曲艺音乐集成》；有人则主张“既归曲，又归戏”，一马双跨，各占一席；还有人主张“曲归曲，戏归戏”，具体形式具体分析，让“二人转”分家另过，各找各自的属地。结果，“二人转”这个“土特产”竟成了不能定居的“流浪汉”、“盲流户”。难怪有人埋怨

过去不该把它笼统地叫个“二人转”，倡议给它起个“大名”。

从历史观点看，戏曲在人类文化艺术的长河中，产生和形成是比较晚的。在它之前，音乐、舞蹈、曲艺、文学、绘画、雕塑和建筑等等就都产生了。这些艺术形式的存在和发展孕育了戏曲的诸因素，为戏曲的产生和发展奠定了基础。而戏曲则是集各种艺术之大成。

探讨“二人转”的归属问题，首先应在肯定其历史过程中形成曲艺这一特定艺术形式的前提下，再从某些具体节目中做深入的分析，找出它的戏曲特征，寻觅戏曲美的因素，正视它的戏曲形态的表现手段。回顾历史，可以看到，曲艺不仅为某个剧种的产生做出过贡献，如评剧就是在“莲花落”等基础上产生的；而且有的曲种本身经过长期发展，也脱颖而出，成为新的剧种，如北京、河南的曲剧。至于吉剧、龙江剧的形成，也都同它母体的戏剧因素，有着不可分割的联系，这种现象正如陶钝、沈彭年在论述曲艺时所指出的那样：“其他文艺品类从说唱艺术中吸取营养，焕发新容，甚至形成新的体裁与样式，则是文艺中常见的现象。”

从戏曲和曲艺的艺术范畴来看，过去把“二人转”归入曲艺是无可厚非的，从形式上看，它同某些大剧种相比，确实比较简单。两个演员分包赶角，化出化入，“一人多角”，二人“一台戏”。在表演上则是上下装“俊扮”与“丑扮”，说唱与扮演人物并存，完全是曲艺的表现形态。

但是“二人转”演员唱男又唱女，演老也演少，唱啥有啥，演啥象啥。这种演出方法却又近似戏曲，讲究神似，要求演员刻划人物，表现人物思想感情。虽然这种人物扮演不分行当，但把这种行当化的表演寓于戏剧故事和情节之中。艺人有句口诀，“千军万马，全靠咱俩。”它表明“二人转”演员也要象戏曲演员一样，具备高超的表演技巧和深厚的艺术功力。一个真正受观



众喜爱的“二人转”演员，得有“唱、说、做、舞、绝”五功俱佳的本领，这“五功”都有人物扮演的成分，呈现着特殊的戏剧美。

“二人转”这种特殊艺术形式，继承了中国戏曲艺术虚拟性的传统，具有时空自由的长处。这种独特的表现方法使戏曲艺术的虚拟手法更加自由，更能发挥艺术假定性的功能。拿戏曲中的趟马、行舟来说，还得有把桨，有根马鞭；而在“二人转”中一块手绢，一把扇子，就可以用它来代表桨、鞭、刀、枪、剑、戟棍、棒、锹、笔、纸、杖、拐……可以说，它是一种万能道具。

“二人转”的舞蹈开场、收场，在表演中穿插的“浪三场”，角色的“自报家门”等也是戏曲化了的表演，体现着戏曲艺术的某些特征。

特别应该指出的是：“二人转”尤其擅长同观众进行交流。它的“化出化入”表演方法就是德国戏剧家布莱希特所谓的“间离效果”。“二人转”化出化入形式具有与观众交流的广阔空间。有的化出部分可以是戏剧中的其它角色，也可以是与剧情无关的第三者，更可以是台下观众中的任何一员。它虽然“跳出”了剧情，但却无损于戏剧的延伸和发展。通过这种“间离”来对戏中的人物、事件、思想内容进行评价、欣赏、解释、揭示。这种“间离”方法成为“二人转”这一艺术形式的一种独有的表现方法和特殊的戏剧表现手段。

从戏曲文学的特点看，也不难看出“二人转”的戏曲成分。戏曲艺术是通过作家创作剧本，经过导演、表演、舞美、音乐等“二度创作”手段，把历史生活和现实生活反映到舞台上来的。而“二人转”的文学样式，尽管在结构上同戏曲剧本不尽相同，但是它具有戏曲文学的特性，要求“二人转”作家也同戏曲作家一样，通过一个完整的故事和塑造典型的人物，反映历史和现实生活中的矛盾与斗争，否则“二人转”文学就没有生命力了。

“篇”和“说口”在“二人转”中的运用，又使“二人转”演员“化出化入”的表演，同“二人转”戏剧性的情节进展结合起来，不生不隔，自然贴切。一个“二人转”“有头、有身、有尾”的完整故事，于演员表演中展现在观众面前。

如果按照亚里士多德的说法，戏剧是“一个完整的具有一定长度的行动的摹仿”“摹仿是借助于人物的动作，而不是采取叙述法”。依据这种理论，就戏剧文学而言，“二人转”的“有头有身、有尾”的故事情节，就是“一个完整的具有一定长度的行动的摹仿”。而男女分包赶角，化出化入式的表演，并不是单纯的叙述法，而是以代言为主。它完全“借助于人物的动作”来表演故事，塑造人物形象，表达作者的思想感情。

“二人转”的音乐是“二人转”的艺术中呈现戏曲特性的重要部分。它不仅有戏曲中的曲牌“联缀体”，也有“板腔体”，有时综合使用两者。一般说来，“二人转”是由〔胡胡腔〕开头，经过〔大救驾〕、〔喇叭牌子〕，转〔文嗨嗨〕（也经常穿插一些小曲、小帽），“二人转”的中间部分由〔武嗨嗨〕、〔四平调〕无限重复，变换使用，承担其完成戏剧性的表现任务，“二人转”在高潮和结尾处则大都是由〔抱板〕来完成。

从上述二人转音乐结构中，不难看出在许多新创作剧目和一些整理加工的传统剧目里，不论是曲牌联缀体，或是板腔体都是从人物、内容出发，通过不同表现功能的曲牌联接，采取不同板式和节拍的变化，经过有机衔接，形成了具有戏曲特点的音乐唱腔体制。而“拉场戏”中的〔红柳子〕、〔穷生调〕（亦称〔靠山调〕）曲牌，更具有多种发展变化的路子，以表达各种人物的思想感情。“二人转”艺人不仅创作了4/4、2/4、1/4、散唱这些不同节拍形式的曲牌，而且还创作了一些起板腔和锁板腔，至于象〔八出戏〕、〔哭迷子〕、〔武嗨嗨〕、〔盘家乡〕那样的曲牌，以及为表现特定人物而固定使用的〔梨花五更〕、〔大佛调〕、〔纱窗外〕

等“专腔”、“专调”，它们的戏曲音乐成分就更为鲜明了。特别是在那些反映现实生活的“二人转”中，根据剧情，抒发人物感情的需要，“二人转”音乐工作者不再是简单地套用老曲牌，而是立足于运用新的音乐结构形式。“板腔体”和曲牌联缀与板式变化相结合的音乐结构形式被大量运用。从某种意义上说，“二人转”的戏曲特性在音乐的表现形态中，找到了更为明显的佐证。

就戏曲这一我国独有的戏剧艺术形式而言，它有悠久的历史 and 特殊的艺术风格。远在秦汉时期就有包括歌舞，杂技以及扮演简单人物故事的乐舞、俳优和百戏。唐代有了由两个角色的滑稽对话和动作表演引人发笑的参军戏。到南宋时我国戏曲已发展为成熟的艺术形式。继之产生的元杂剧，明清传奇，以至到清代中叶各种地方戏的兴起。时至今日，全国各地的新剧种犹如雨后春笋。地方小戏不下数十种，上百种。它们都按自身的艺术规律不断发展完善，屹立于戏曲艺术之林。在色彩绚丽的戏曲百花园中，“二人转”这朵特殊形态的艺术小花，今天虽然尚有稚嫩之处，但就大量新创作剧目而言，如人物和角色固定的“二人戏”，以及有些经过整理改编的传统剧目，它应该归属于戏曲，同某些戏曲形式相比也是当之无愧的。所以我们不应该以过去的老眼光，静止地看待今天的“二人转”，笼统地把它排斥在戏曲艺术品种之外，而应给它一席之地。

祝肇年在谈到“二人转”时说：“无论‘单出头’、‘二人转’、‘拉场戏’，它们共同的形式特点是歌舞、说唱、代言体三结合，演员不扮演固定角色。许多形象是从演员模拟动作所唤起的观众的联想中浮现的，联想中的形象比实做更为丰富有味，所谓‘实作则有尽，虚作则无穷’。若说它的形式‘不成熟’，答曰：‘唯唯否否’。（引自《东北二人转》1985年第二期《美曲撩人——看二人转随笔》）虽然目前不少同志仍不赞成把“二人转”

归入戏曲类，不承认它是具有独特艺术形态的戏曲艺术；但“二人转”（指广义而言）却已以它的独特风姿和艺术形式的日臻完善以及它的影响不断扩大而悄悄迈进了戏曲艺术的行列。这一点已被越来越多的人开始认识和接受。

鉴于“二人转”这一特殊形态的艺术形式的现状和编纂艺术《集成》、《志》的实际情况，我的意见是尊重历史，承认现实，实事求是，区别对待。从广义而言，将“二人转”归入《曲艺志》和《曲艺音乐集成》，但不能完全把它排除在《戏曲志》和《戏曲音乐集成》之外，可以把它做为戏曲的史前期，具有雏型的戏曲艺术，或做为一种民间小戏在“综述”中略加记述；并将“拉场戏”、“独角戏”、“二人戏”（固定角色和人物的“二人转”）归入《戏曲志》。《戏曲音乐集成》也要选入一些具有典型戏曲特征的曲例。这就是说“曲归曲，戏归戏”。

我对“二人转”艺术没有研究，所知甚少，只是在工作中碰上了这一实际问题，才冒昧提笔，略述拙见，做为一家之言。希望能引起专家学者的关注，以求对这个问题进行一番深入的探讨，并取得一个比较科学的基本看法。

1986年1月于哈尔滨

（本文编辑 经百君）



## “二人转”称谓之浅见

郭 强

在编纂黑龙江地方戏曲志过程中，经常遇到一些需要探讨的问题，诸如“二人转”艺术的起源、形成、衍变、发展及称谓等。称谓不清，就无法从艺术的衍变、发展中窥视出与其他艺术的渊源关系，更不能从形态学角度搞清楚“二人转”艺术所蕴含的全部内容。建国以前的史书、志书，对“二人转”艺术的记载，犹如凤毛麟角，因此，它们显得更加珍贵。

那么，黑龙江的“二人转”称谓始于何时、何地？建国以前有没有“二人转”的称谓呢？建国以前，庆安县就有很多“二人转”艺人在民间活动，名称已叫“二人转”了。依据目前所能查到的史书、志书，可以证实在黑龙江省范围内，建国以前已有“二人转”之称谓。我们可以从隋书令同志所编著的《黑龙江二人转史志》一书中的有关章节引来佐证：“一九四七年二月至四月，音乐家马可同志在合江刁翎县收集民间音乐时，记录了许多东北民歌和二人转，特别是前刁翎屯著名老艺人张贵给马可同志演唱了好多东北民歌和二人转。”马可同志在谈到“二人转”音乐的特点和规律时说：“这种艺术形式叫‘二人转’（东北民间俗称为‘地蹦子’），它不是单纯的民歌或说唱音乐，但也沒有发展成为戏剧的音乐。它是一种歌舞音乐，是一种演唱形式。我们可以感觉到，这种形式已经比民歌和说唱音乐有了进一步发展。在表现方法上，是更加丰富和多样化了。”一九四六年十二月二十日出版的《人民戏剧》第一期，发表了吴雪同志的一篇名

为《介绍桦南县剧团》的文章，其中说：“桦南县剧团是在鲁迅文艺工作团秧歌剧的影响下，于一九四六年十月份成立的。该团在鲁迅文工团的辅导下，排演了新蹦蹦戏《光荣灯》和《美军暴行》，还有民间艺人演出的二人转《鲁达除霸》、《土地还家》和东北民歌《穷人大翻身》、《东北风》、《解放军就是好》等节目。”以上佐证说明，在一九四六年以前的合江省桦南县就已经有了“二人转”称谓。吴雪同志能将“二人转”称谓写入文中，说明在此以前就已经有了“二人转”称谓。无论老的民间艺人，还是鲁艺文工团的新文艺工作者，都接受并承认了“二人转”称谓这个事实。高风阁同志是黑龙江省著名农民作家，也是“二人转”作家。他在《自传》一文中说：“我在十岁左右的时候（即一九二三年左右），就酷爱流传在东北农村的‘蹦蹦’（即二人转）。经常看都记住了，尤其是清人‘子弟书’和二人转，我更是张口就来。”这段回忆说明了我省双城县在一九二三年前，不仅有很多“二人转”班子在演出，而且也有了“二人转”这个名称了。

笔者查阅了《清朝野史大观》、《夜雨秋灯录》、《两般秋雨庵》、《黑龙江省志稿》等有关资料，走访了许多高龄民间艺人，搜集了建国前黑龙江省“二人转”称谓的资料。

满洲国滨江省肇东县公署于康德九年四月一日出版的《肇东县概况》一书中有以下记载：“每于旧历年之元宵节前后，演唱秧歌或高跷，或旱船，扮成男女，衣以彩衣，在街市或村落，舞蹈嬉戏，以博娱乐。每于冬夏农闲时期，有演唱蹦蹦者（系当地俗名即平戏之最低者，又名二人转。）演唱者数人，梭行各村，妆男扮女，演唱古今轶闻、稗史，词句鄙俚，态度佻达，村中男女群聚而观，颇饶兴趣。”

这段记载，最早记述了黑龙江省肇东县一带流传的“二人转”演出情况，与康德三年十二月编纂的《肇东县一般状况》书中

的记载相同。在官办的志书中明文标出“二人转”三个字，说明在三十年代已经有了“二人转”这个称谓。不仅在民间存在了很长时间，而且连编史修志的文人也承认这个称谓，并将其写入志书。根据从《东北年鉴》提供的资料，二十世纪三十年代，那时候的肇东县的东部、西部、北部的部分地区，分别归属于现在的兰西县、肇州县、安达县，所以，根据这一政区管辖的范围，建置较早的肇州、安达及兰西一带也必然存在“二人转”的称谓，不然，它不可能只在肇东一个县存在，而是广泛地存在于黑龙江广大农村。

为了全面了解“二人转”称谓的形成，还必须对“蹦蹦”的历史存在做一番考察。

我省评剧界倪俊声和张凤楼两位老先生也证实，他们当初就是学莲花落的，后来又唱“蹦蹦”。在光绪二十五、六年间就有了“蹦蹦”或“蹦蹦”戏了。“蹦蹦”的演出形式有两种：一种是在平地上表演，通称“地蹦子”，一种是踏着高跷腿子表演，通称“高脚子”。然而“蹦蹦”的演出形式究竟如何？我在很久前搜集到的一段民间顺口溜，可以从民间观众的角度，说明这个问题：“蹦蹦本是民间戏，男女老少都乐意；走村串店二人转，升堂入室为评戏。”又据满州国康德三年编纂的《安达县县志》，其中有一段关于“蹦蹦”戏的记载：“乡民娱乐之事，除正月间唱秧歌、跑旱船外，尚有一种蹦蹦戏。多在秋末冬初农暇之时，七八人或十数人组成之，于各大车店或乡村大户之家，夜间开演。每一次出场，大概二人。一则抹粉戴花，身穿彩衣，乔装妇女；一则头戴毡帽，手持小棒，装为丑脚，彼此轮唱，声调各异，杂以胡琴，檀板及各种乐器，亦颇入耳堪听，惟其行动治荡，言词粗鄙甚，且丑态百出，莫可名状，官府以其有伤风化，时加禁止，虽未净绝根除，然亦不如从前之盛也。”上述文字简要记载了满州国时期安达县一带演出“蹦蹦”戏的情况，说明

“蹦蹦”戏每一次出场演员为二人。康德九年四月一日出版的《肇东县概况》一书指出：“有演唱蹦蹦者系当地俗名即平戏之最低者，又名‘二人转’。”这说明蹦蹦既是评戏的前身，又是“二人转”的别名。因此可以得出结论，“二人转”是由两个人演出而得名的。

随着编纂《戏曲志》工作的深入，戏曲史学上的一些问题有待进一步探讨。“二人转”的称谓及其与“二人转”本身艺术特性的关系，是否接近于笔者在本文所提出的史料线索和艺术见解，这个问题有待于“二人转”史学界同志继续进行研究 and 探讨。

（本文编辑 袁文波）



## 《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部

### 一九八五年工作纪事

春 晖

1月29日至2月12日

《中国戏曲志·黑龙江卷》副主编隋书今、《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部副主任经百君，率编辑伊文彬、常晓华，去省评剧团、省艺术学校、松花江地区文化局、牡丹江市文化局、宁安县文化局，了解这些单位的《戏曲志》编纂工作情况，并协助松花江地区、牡丹江市两个地、市《戏曲志》编辑部审定编纂提纲，做有关条目撰写的辅导工作，确定编纂工作的重点。

3月8日

编发《中国戏曲志·黑龙江卷》工作简报总第4期，刊登伊文彬、常晓华撰写的工作经验报道《抓起步，争速度——松花江地区〈戏曲志〉编纂工作纪实》。该期工作简报相继转载于《文艺研究动态》1985年第3期和《中国戏曲志通讯》1985年第2期。

3月13日至3月30日

编辑魏正元、伊文彬随省艺术研究所组织的联合调查小组，赴佳木斯市、鹤岗市、双鸭山市了解《戏曲志》编纂工作进展情况；副主编隋书今等赴齐齐哈尔市、黑河地区、绥化地区了解该地、市的戏曲史料普查情况；常晓华同《戏曲音乐集成》省卷编辑部

的同志去哈尔滨市、松花江地区了解《戏曲志》编纂工作进展情况。

#### 4月11日至4月17日

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部在松花江地区尚志县召开《中国戏曲志·黑龙江卷》1985年编纂工作会议。全省各地、市《戏曲志》编辑部负责人和主要编纂人员五十余人参加了会议。会议期间，松花江地区文化局、牡丹江市《戏曲志》编辑部、省评剧团等单位和个人，相继介绍了他们工作经验和体会。《中国戏曲志·黑龙江卷》主编张连俊作了会议总结讲话。

#### 4月1日至5月2日

编辑伊文彬去河北定县清西陵，参加中国戏曲史、论、志讲习会学习活动。

#### 4月18日至6月5日

编辑《中国戏曲志·黑龙江卷》资料汇编第二集（《中国戏曲志·黑龙江卷》1985年编纂工作会议专辑）。

#### 5月4日

编发《中国戏曲志·黑龙江卷》工作简报总第5期，刊登通讯《〈中国戏曲志·黑龙江卷〉1985年编纂工作会议召开》。

#### 6月17日

沈阳市《戏曲志》编辑部主编杨益民，编辑徐雅丽、崔春昌、宋连贵、郑宝柱同志，来《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部交流戏曲史料搜集工作情况。

#### 6月21日

编发《中国戏曲志·黑龙江卷》工作简报总第6期，刊登通讯《松花江地区积极开展挖掘唱剧艺术活动——尚志县河东朝鲜族乡举行唱剧会演》和绥化地区、双鸭山市《戏曲志》编纂工作简讯。

#### 7月1日至7月2日

《中国戏曲志·黑龙江卷》副主编陈巖，《中国戏曲志·黑

龙江卷》编辑部副主任经百君、编辑伊文彬，去尚志县观摩朝鲜族唱剧会演，并听取有关唱剧艺术挖掘工作的汇报。

**7月5日至7月11日**

副主编隋书今、编辑魏正元、常晓华去长春市，参加吉林省艺术集成办公室召开的戏曲志初稿选例讨论会。隋书今应邀在会上介绍了我省的《戏曲志》编纂工作情况。

**7月31日至8月15日**

编辑魏正元去河北秦皇岛市，参加武汉大学中文系举办的中国古典文学系列讲座（古典戏曲组）的学习活动。

**9月15日至9月19日**

副主编隋书今去杜尔伯特蒙古族自治县，参加各民族文学艺术古籍整理规划会议，同时调查了解蒙古戏的情况，并责成该县撰写有关史料。

**8月6日至8月13日**

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部全体同志参加全国戏剧理论讨论会活动，听取了张庚、陈白尘、王肯和来自全国各地的专家、学者关于戏曲美学、戏曲基础理论的学术报告和论文宣读。

**8月26日至9月1日**

编辑袁文波、常晓华去辽宁营口市，参加《中国戏曲志·辽宁卷》第四次编纂工作会议。

**9月4日**

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部向省内各地、市《戏曲志》编辑部发出通知，要求把近期《戏曲志》编纂工作情况写成书面材料，报送《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部。

**10月20日至10月30日**

副主编隋书今、编辑袁文波去天津市，参加《中国戏曲志·天津卷》编审会议。

**10月21日**

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部向专程来访的《中国戏曲音乐集成·河北卷》编辑陈温海同志介绍我省河北梆子的流布情况。

**10月28日**

编发《中国戏曲志·黑龙江卷》工作简报总第7期，刊登综合报道《一九八五年四月以来全省《戏曲志》编纂工作情况综述》。

**10月30日**

编发《中国戏曲志·黑龙江卷》工作简报总第8期，主要刊登了有关兰西县《戏曲志》初稿撰写的通讯。

**11月6日至11月7日**

双鸭山市艺术史志编委会办公室主任张燕声、双鸭山市《戏曲志》编辑部编辑张震南来哈市，向《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部汇报工作。《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部全体同志内部讨论《双鸭山市戏曲志》初稿。

**11月7日至11月10日**

副主编隋书今、编辑魏正元、陆蔚青去望奎县，了解该县皮影戏资料挖掘工作和二人转、评剧、梆子、京剧演出情况，听取了该县《戏曲志》编辑部韩世昌、刘连成的工作汇报。

**11月11日至11月14日**

松花江地区《戏曲志》编辑部向《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部汇报工作。《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部全体同志内部讨论了《松花江地区戏曲志》初稿。主编张连俊就《戏曲志》初稿撰写问题，作了重要讲话。

**11月16日至11月17日**

牡丹江市《戏曲志》编辑部副主任邓茂智，编辑朱永贯来哈汇报工作。《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部全体同志内部讨论了《牡丹江市戏曲志》部分条目初稿。

**11月26日至11月30日**

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部在省艺术研究所召开《松花江地区戏曲志》初稿讨论会，来自伊春、大庆、大兴安岭、黑河、绥化、省评剧团、省京剧团、省艺术学校、省文艺志编辑部、省委宣传部的同志，以及《中国戏曲志·黑龙江卷》部分编委参加了讨论会。主编张连俊作了会议总结发言。

#### **12月4日**

编发《中国戏曲志·黑龙江卷》工作简报总第9期，刊登了近期有关双鸭山市、牡丹江市、松花江地区、望奎县《戏曲志》编纂工作情况的报道。

#### **12月6日至12月13日**

《中国戏曲志·黑龙江卷》主编张连俊、《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部副主任经百君去福建漳州市，参加《中国戏曲志·福建卷》编审会议。

#### **12月6日至12月7日**

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部在省艺术研究所召开《龙江剧志》初稿讨论会。

#### **12月14日至12月15日**

副主编隋书今、《中国戏曲志·黑龙江卷》编委张玉超、编辑部的同志，在佳木斯市艺术研究所听取了该市《戏曲志》编纂工作情况的汇报。编辑部的同志赶到依兰县实地考察文物，召开小型座谈会，了解该地的戏曲史料情况。

#### **12月17日至12月20日**

《中国戏曲志·黑龙江卷》编辑部在双鸭山市召开《双鸭山市戏曲志》初稿讨论会。《中国戏曲志·黑龙江卷》副主编隋书今主持会议，省文化厅副厅长李晨、双鸭山市有关领导同志、《中国戏曲志·黑龙江卷》部分编委，以及齐齐哈尔、佳木斯、鹤岗、牡丹江、七台河的《戏曲志》编纂人员参加了讨论会。《中国戏曲志·黑龙江卷》副主编陈巖在闭幕式上作了总结讲话。

[illegible]

□ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □

□ □

□ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □

□ □

□

□ □ □ □

“ □ □ □ ” □ □ □ □ □ □ □ □

□ □

□ □

□